

MUSICA
1957/HEFT 7-8

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ELFTER JAHRGANG / HEFT 7-8 / JULI-AUGUST 1957

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

Anzeigena n n a h m e: Bärenreiter-Verlag, Kassel-W., Ruf 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

10 JAHRE »MUSICA«

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

*Neue Abonnenten haben Gelegenheit, die
Jahrgänge 1-10 (1947-56) nachzubeziehen.*

*Preis in Einzelheften je DM 14.40
Preis in Halbleinen gebunden je DM 16.40*

*MUSICA
kann bei jeder Buch- oder Musikhand-
lung bestellt werden.*

*Jahresbezugspreis DM 14.40
zuzüglich Zustellgebühr*

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Teilauflagen dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: KASSELER MUSIKTAGE 1957 (Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Kassel-Wilk.),
Münchener Festspiele 1957 (Bayerische Staatsoper, München), „Die Musikpflege der Philipp-Universität zu Marburg“ (Verlag N.G. Elwert, Marburg).

INHALT DES SIEBENTEN / ACHTEN HEFTES

Titelbild: Einmanualiger Kielflügel von Johannes Celestini, Venedig 1596. Zeichnung (nach Hirt, Meisterwerke des Klavierbaus) von Ernst Wahrmut Mayer. Schrift von Annelise Keller.

| | |
|---|-----|
| Francisco Curt Lange: Die Musik von Minas Gerais* | 375 |
| Frank Wohlfahrt: In Memoriam Robert Oboussier* | 380 |
| Robert Haas: Karl Czerny* | 382 |
| Michael Taube: Musikleben in Israel | 386 |
| Frieda Stühmke: Der Sänger des Palestrina | 388 |
| Fritz Stein: Der musikalische Instrumentalkalender* | 390 |
| Otto Riemer: Musik der Verkündigung* | 396 |
| Henryk Gaertner: Musik und Medizin | 399 |
| Marsilio Ficino: Über den Zusammenhang von Tonkunst und Heilkunst | 402 |

MUSICA-BERICHT

Zürich (Schönberg: „Moses und Aron“*) S. 404; Schwetzingen (Egk: „Der Revisor“*) S. 405; Köln (Fortner: „Bluthochzeit“*) S. 407; Düsseldorf (Klebe: „Die Räuber“*) S. 408; Zürich (Weltmusikfest“ der IGNM) S. 410; Wien (Wiener Festwochen) S. 411; Prag (Panorama der Gegenwartsmusik) S. 414; Helsinki (Sibelius-Woche) S. 415; Wiesbaden (Internationale Maifestspiele*) S. 416; Halle (Händelfestspiele 1957) S. 418; Bonn (Beethovenfest-Bilanz 1957) S. 419; Aachen (111. Niederrheinisches Musikfest) S. 420; Hamburg (Zweite Bundesschulmusikwoche) S. 421; Dortmund (Schwedische Woche) S. 422; Lüdenscheid (Renaissance und Frühbarock) S. 423; Weimar (Musik der Gegenwart) S. 424; Lindau (Grenzfragen Neuer Musik) S. 425; Bayreuth (Fränkische Festwoche) S. 426; Trossingen (Trossinger Musiktage) S. 427; Greifswald (Bach und Buxtehude) S. 428; Elmau (Kammermusik im Bergfrühling) S. 429; Köln (Chortage 1957) S. 429; Magdeburg (Bachfest) S. 430; Hildburghausen (Südthüringer Musiktage) S. 430; Köln (Oper im neuen Haus) S. 431; Berlin (Seltene Begegnungen) S. 432; Wien (Ballett und Konzert) S. 434; Frankfurt (Akzente und Kontraste) S. 435; München (Im Süden viel Neues) S. 436; Braunschweig (Wolf-Ferrari — Vater und Sohn) S. 438; Essen (Zeitgenössisches im Ruhrgebiet) S. 438; Duisburg, Oberhausen (Kammermusik von Janáček) S. 439; Weimar (Vielseitiges Musikleben) S. 439; Baden-Baden (Fremde Klänge) S. 440; Hamburg (Thomas Mann auf der Tanzbühne) S. 441; Karlsruhe (Zweimal Richard Mohaupt) S. 441; Magdeburg (Ein neuer „Don Juan“*) S. 443; Mainz (Dreimal Tanzbühne) S. 443; Dessau (Blachers „Hamlet“) S. 443; Baden-Baden (Französische Ballettkunst) S. 444; Im Deutschen Fernsehen (Verdis „Traviata“, Eine Bagdad-Vision, Spieloper für die Jugend) S. 444.

MUSICA-UMSCHAU

Gefährdetes Chorwesen S. 445.

In Memoriam: Ludwig Schiedermaier S. 447; Franz Meyer Ambros S. 447; Domenico Scarlatti S. 447; Eusebius Mandyczewski S. 448; Joseph Aloys Tichatschek S. 449.

Zur Zeitchronik: Vor 20 Jahren: Furtwängler am Mikrofon S. 450; 100 Jahre Hohner in Trossingen S. 452; Die Extreme berühren sich S. 453.

Porträts: Fritz Jöde 70 Jahre* S. 454; Philipp Jarnach 65 Jahre S. 455; Peter Wackernagel 60 Jahre S. 456; Friedrich Högner 60 Jahre S. 457; Walther Geiser 60 Jahre S. 457; Wolfgang Ruoff 75 Jahre S. 458; Wilhelm Rettich 65 Jahre S. 458; Hanns Löhr 65 Jahre S. 459.

Erziehung und Unterricht: Festliche Tage in Zwickau S. 459; Nürnbergs Konservatorium im neuen Haus* S. 460; Die Baseler Musik-Akademie S. 461; Ein Sinfonieorchester für die Jugend S. 462; Von den Musikschulen S. 462; Schwarzes Brett S. 463.

Aus Wissenschaft und Forschung: Gedanken zur MGG S. 464; Ein neuer Buxtehudefund S. 465; Zur Frage der elektronischen Musik S. 465.

Miszellen: Großer Tag für den deutschen Chorgesang S. 466; Das Opernhaus im Garten S. 467; Theaterneubau in Gelsenkirchen S. 468; Hauptversammlung des DHHV S. 468.

Neue Schallplatten: Drei Welten ... S. 469.

Vom Musikalienmarkt: Folklore in Lied und Spiel S. 470.

Das neue Buch: Ein Lexikon der Gesangskunst S. 471; Mittelalterliches Musikleben in Japan S. 471; Zur Geschichte der Musiktheorie in England S. 472; Eine Purcell-Monographie S. 473; Mozarts Persönlichkeit S. 473; Aus der kirchenmusikalischen Forschung S. 474; Der Dresdner Kreuzchor S. 475; Ein neues Musiklexikon S. 475; „Bildnis der Musik“ S. 476; Zwei Pianisten S. 476; „Zur Oper der Gegenwart“ S. 477; Händels Opern heute S. 478; Analyse ohne Synthese S. 478; Die Musik der deutschen Stämme S. 478.

MUSICA-NACHRICHT: S. 480.

BILDER

Blick auf Villa Rica, heute Ouro Preto S. 377; Ignacio Parreias Neves: Credo, Geigenstimme in jüngerer Abschrift S. 378; Robert Oboussier S. 381; Karl Czerny S. 383; Der Musikalische Instrumentalkalender: Titelseite der Continuostimme S. 393; Joseph Ahrens S. 397; Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ in Zürich S. 405; Werner Egks „Revisor“ in Stuttgart S. 407; Wolfgang Fortners „Bluthochzeit“ in Köln S. 409; Giseler Klebes „Räuber“ in Düsseldorf S. 410; Das Londoner Festival Ballet in Wiesbaden S. 416; Miroslav Cengalovic als „Don Quichote“ in Wiesbaden S. 417; Vaclav Kasliks „Don Juan“ in Magdeburg S. 442; Fritz Jöde S. 455; Das neue Nürnberger Konservatorium S. 461.

FRANCISCO CURT LANGE

DIE MUSIK VON MINAS GERAIS

Brasilianische Kulturdokumente des 18. Jahrhunderts

Wenn man von Rio de Janeiro, dem Regierungssitz Brasiliens, nach Westen reist, stößt man auf den Riesenstaat *Minas Gerais*, der über 7 Millionen Einwohner zählt und eine 1897 gegründete Hauptstadt, *Bello Horizonte*, besitzt, die heute bald eine halbe Million Menschen birgt. Dieses herrlich gelegene Gebirgszentrum ist umringt von Dörfern und Städten, die ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben und an denen die Geschichte gewissermaßen vorübergegangen ist.

Nach der Entdeckung Brasiliens durch Cabral versuchte Portugal auf diesem Riesengebiet Goldminen zu entdecken, um mit dem spanischen Kaisertum an Stärke und Pracht zu rivalisieren. Verschiedene Vorstöße ins Innere hatten keinen Erfolg, bis der verwegene Fernán Dias Pais Leme mit seiner *bandeira* von São Paulo aus den dramatischen Zug ins Innere unternahm, der 1698 zur Entdeckung der Goldfelder von *Sabará* und *Ouro Preto* führte. Damit begann das Drama eines *goldrush*, wie ihn die Geschichte anderweitig kaum nachweisen kann. Von allen Richtungen der damals noch sehr schwach bevölkerten Küste Brasiliens strömten Abenteurer herbei, deren Fieber nach Reichtum durch die etwas später erfolgten Diamantenfunde im *Arraial do Tejuco* noch stieg. Selbst Portugal konnte trotz sehr scharfer Maßnahmen die Auswanderung nicht vermeiden und verlor in 100 Jahren ca. 800 000 Einwohner von seiner kleinen, nur 2 Millionen umfassenden Bevölkerung. Nach den ersten Mißerfolgen kehrten viele der Einwanderer zu ihren alten Beschäftigungen zurück.

Der Verkauf von Sklaven zur Bearbeitung der Goldfelder brachte die schwarze Bevölkerung auf eine beträchtliche Höhe, und dazu kam bald eine beträchtliche Zahl von Mulatten, die im kulturellen Leben von Minas Gerais eine wichtige Rolle zu spielen begannen. Die materielle Wichtigkeit des Staates führte zu einer gewissen Isolierung und Errichtung einer Art kulturellen Kanals, der von Portugal als europäischem Universalstaate dem entfernten Kolonialgebiete von Minas Gerais alle notwendigen europäischen (und nicht nur portugiesischen) Elemente zuführte. Neger, Mulatten und nicht nur Weiße bewegten sich also auf einer gemeinsamen geistigen Basis, was dazu beitrug, im Laufe der Jahre das kulturelle Leben zu vertiefen, und in gewissen Sektoren zu künstlerischen und literarischen Entwicklungen führte, die im Architektonischen herrliche, im portugiesisch-brasilianischen Barockstil ausgeführte Kirchenbauten hervorrief und auf dem poetisch-literarischen Gebiete zur *Arcadia Ultramarina* führte, einer Gruppe von Intellektuellen, die damals die erste Freiheitsbewegung gegen Portugal anfachte und deren Unterdrückung als sogenannte *Inconfidência* große geschichtliche Bedeutung gewann.

Gleich nach den ersten Ansiedlungen brachten die weltlichen und geistlichen Behörden Ordnung in das etwas zügellose Leben. Die ersten Häusergruppen, meistens auf den Gebirgsgraten oder an steilen Abhängen kapriziös angebaut, entwickelten sich bald zu Städten, zu denen schon 1711 *Villa Rica*, *São João d'El Rei*, *Sabará* und *Pitangui* erhoben wurden und denen bald andere folgten. Unzählige Kirchen und Kapellen wuchsen in jeder Ortschaft schnell empor und wurden im Innern prächtig ausgestattet; die religiösen Feste folgten einander das ganze Jahr hindurch wegen der vielen rivalisierenden Laienbrüderschaften, und selbst der Staat übernahm auf seine Kosten jährlich vier offizielle kirchliche Feste, indem er

an der portugiesischen Tradition treu festhielt. 1738 hatte Minas Gerais schon 300 000 Einwohner, die in den Minenstädten lebten; die Sklavenbevölkerung war stärker als die der Weißen geworden, und auch die Mulatten waren in der Überzahl.

*

Daß sich, wie ich bereits vor mehr als einem Jahrzehnt annahm, ein sehr intensives Musikleben in Minas Gerais abgespielt haben mußte, war den wenigen in Rio de Janeiro lebenden brasilianischen Musikhistorikern noch unbekannt. In den ältesten, noch erhaltenen Kirchendokumenten fand ich schon 1716 Zeugnisse einer sehr intensiven Musiktätigkeit, zuerst bei den Prozessionen und nach Ausgestaltung der Kirchenräume auch im Innern. Ob auch eingewanderte portugiesische Musiker an der praktischen Musikausführung teilnahmen, erscheint zweifelhaft; offenbar kamen damals schon die musikausübenden Neger und Mulatten von den Küstenstrichen nach dem Lande des Wunders. Mit dem aufblühenden Kirchenleben entwickelte sich auch die Musik, so daß um 1740 herum ihre Ausübung sich außerordentlich gehoben haben mußte. Die Ausführenden waren fast ausschließlich Mulatten, auch Neger, die Musik in Unmengen, zentnerweise aus Portugal importierten. Man darf nicht vergessen, daß die Bragança-Dynastie viele portugiesische Könige hervorbrachte, die ausgezeichnete Musiker waren und persönlich am gregorianischen Gesange in Mafra teilnahmen. João IV (Johann der Vierte) besaß bekanntlich die größte Musikbibliothek Europas, deren Bestände er nicht nur von Spezialgesandten aufkaufen ließ, sondern auch zur Aufführung brachte; als sie während des Erdbebens von Lissabon in Flammen aufging, konnte jedoch nur der Katalog gerettet werden. João V. und João VI. (der nach dem napoleonischen Einfall in Portugal mitsamt seiner großen Hofkapelle nach Rio de Janeiro kam) waren ebenfalls Monarchen, die Musik ausübten und förderten.

Da nun Portugal künstlerisch sehr weltaufgeschlossen war, kam nach Minas Gerais nicht nur die Musiktradition des Landes, sondern auch alle Art Musik der damaligen Zeit, fast immer in Manuskripten, die leider verschollen sind. Diese Einfuhr endete ungefähr um 1750, soweit es sich um geistliche Musik handelt, denn die ausübenden Musiker von Minas Gerais begannen, die in den Kirchen notwendigen Werke selbst zu komponieren. Nur die weltliche Musik wurde noch bis späterhin importiert; höchstwahrscheinlich konnte sie viel weniger eingeführt werden, da das soziale Leben sich in Minas Gerais nicht im europäisch-höfischen Sinne entwickeln konnte, und so habe ich bisher auch keine weltlichen Werke der schöpferischen Musikperiode von Minas Gerais aus dem 18. Jahrhundert gefunden. Hingegen fand ich Bruchstücke aus Werken von Wagenseil, Quartette von Mozart und ein von einem Neger 1794 in Villa Rica kopiertes Haydnquartett, Opus 1 Nr. 3, das sehr viel gespielt sein mußte, an den Ecken sehr abgenutzt aussieht und außerdem die dicken Tränen der Wachskerzen jener Zeit aufweist. Auch Boccherini, Pleyel und andere waren beliebte Komponisten.

Wie weit sich überhaupt das Quartettspiel in jenen Jahren entwickelt hatte, beweist der Fall des österreichischen Wissenschaftlers von Martius, der seine großen Untersuchungsreisen in Brasilien (allerdings nach der Goldperiode) mit von Spix unternahm und einmal in einer aus wenigen Häusern bestehenden Ortschaft tief im Innern von Minas Gerais malariakrank liegenblieb. Man entdeckte, daß er Geigenspieler war, und eines Tages ritt bei ihm ein stattlich aussehender Neger vor, der ein gutgesatteltes Reservepferd mit sich brachte und den Herrn im Namen seines Besitzers einlud, zur Fazenda zu kommen, um dort für einige Tage oder gar Wochen im Quartett zu spielen, da einer der Mitspieler gerade nicht anwesend war. Es waren damals manchmal Tagereisen erforderlich, um zu solch einem Riesenlandgute zu gelangen. Diese innige Liebe zur guten Musik war jahrzehntelang das Symptom der Einwohner von Minas Gerais.

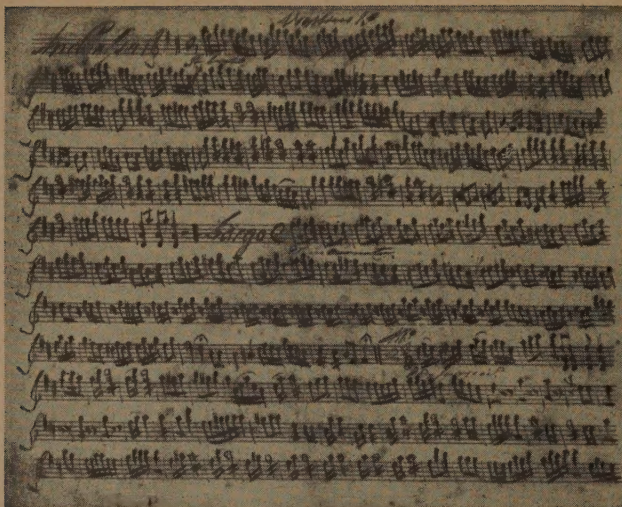
Meine ersten Entdeckungen erfolgten 1944 und 1945 und konnten erst Anfang 1956 fortgesetzt werden. Obwohl im Laufe der Jahre die meisten Musikarchive untergegangen sind, viele von Würmern buchstäblich aufgefressen, andere von der Feuchtigkeit zerstört und viele dem Feuer preisgegeben wurden, habe ich mir ein Bild von dieser einzigartigen Episode der Musikgeschichte machen können. Um 1780 herum kam ein portugiesischer Magistratus supremi nomen apud lusitanus (ein sogenannter königlicher Desembargador) nach Minas Gerais und erstattete außer anderen offiziellen Berichten an seinen Monarchen die für ihn „entsetzliche“ Nachricht, daß es



Blick auf Villa Rica, heute Ouro Preto

unter den vielen Mulatten von Minas Gerais, die nicht direkt als Faulenzer bezeichnet werden konnten, so viele gab, die sich mit der größten Liebe der Musik widmeten, daß ihre Anzahl sämtliche Musiker des portugiesischen Königreiches bei weitem übertraf. Wenn man nun seine Augen durch die staatlichen und kirchlichen Verwaltungsbücher wandern läßt, kommt man zu der eigenartigen Überzeugung, daß Bildhauerkunst, Architekturen und Malerei und selbst die geniale Figur eines Aleijadinho Ausnahmefälle darstellen, während sich die Musikschöpfung in den Händen von Dutzenden und später Hunderten von Künstlergestalten entwickelt hatte.

Die außerordentlich akkurate Verwaltung der Portugiesen führte nicht nur zu wichtigen Kontrakten der Laienbrüderschaften der Kirchen mit Komponisten oder Leitern von kirchenmusikalischen ausübenden Gruppen, sondern auch der Staat war sich der professionellen Ethik des Musikertums genau bewußt und förderte aus diesem Grunde außerdem das künstlerische Handwerkertum (jede Gilde hatte sogar ihre eigenen Tänze). Um das Ziel einer unbeanstandbaren Musikausübung zu erreichen, schrieb der Staat öffentlich die Musik aus für die vier von ihm bezahlten Hauptfeste sowie die Gelegenheitsfeste oder besonderen Begebenheiten, seien es der Tod eines Monarchen oder seiner Gattin, die Hochzeit oder Geburt eines Prinzen oder einer Prinzessin. Dies führte zu einem Wettstreit zwischen den bestehenden Musikerguppen, die sich mit einer schriftlich detaillierten Musikerrolle beim Senat mit der Preisangabe einschreiben mußten. Der Zuschlag fand an einem festgesetzten Tage mit aller Feierlichkeit statt, und man überreichte auf dem Stadtplatze dem Musikleiter, der den niedrigsten Preis gefordert hatte, den symbolischen grünen Zweig der Vereinbarung. Damit begnügte sich allerdings noch nicht der Senat, sondern er verlangte nach der Auktion noch eine schriftliche Garantie für die positive Ausführung der Musik an dem festgesetzten Feiertage, die von einem kompetenten, dem Senat bekannten Kollegen für den Fall eines Aussetzens unterzeichnet und auch garantiert werden mußte. Die Stadtväter standen derma-



Ignacio Parreias Neves: Credo, Geigenstimme in jüngerer Abschrift

man mehr und mehr jene gottlobende Musiktätigkeit in den Dokumenten feststellt. Im allgemeinen waren die Musikgruppen nicht groß, aber anscheinend qualitativ hervorragend. Sie bestanden aus einem vierstimmigen gemischten Solistenchor, 8 Streichern (den dreisaitigen Baß einbegriffen), Oboen, Flöten, Fagotten und Hörnern, oder gar nur aus letzteren, auch manchmal ohne Bläser mit Orgelbegleitung (*basso continuo*), oder, wenn dieses Instrument vorhanden, auch mit Angabe des Cembalos. Oft auch, bei besonderen Festlichkeiten, aus einem alternierenden Doppelchor und sogar aus 4 alternierenden Chören. Sogar *clarinetas* werden in den Rollen erwähnt, hin und wieder auch Pauken. Die Musik wurde für solche Begebenheiten fast immer vom Orchesterdirigenten geschrieben, was man auch oft in den Kirchenbüchern als ausdrückliche Verpflichtung lesen kann. Die Oberstimmen wurden von Männern ausgeführt, die Sopran und Alt in Fistelstimme sangen, keine Kastraten waren und dem Befund der Musik nach sehr tüchtige und stimmlich befähigte Sänger gewesen sein müssen. Die Werke wurden nicht in Partitur ausgeschrieben, sondern direkt in Stimmen und dann späterhin vergessen; wurden sie in Ausnahmefällen wiederholt und beliebt, so wurden sie von den jüngeren Dirigenten oder von den Sängern und Instrumentalisten kopiert, was im 19. Jahrhundert zur Entstellung vieler Namen oder deren vollständigem Verlust führte, so daß ich heute in meinem Archiv unzählige Werke aus diesem Grunde als anonym bezeichnen muß.

*

Was ich bisher finden konnte, stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und umfaßt ausschließlich homophone Werke für den katholischen Gottesdienst, also für 4stimmigen gemischten Chor mit Streichern und Blasinstrumenten, wobei nach bekannter Manier die führenden instrumentalen Oberstimmen die obligaten Partien vertraten und die übrigen Spieler die harmonische Stütze und das *ripieno* darstellten. Es ist begreiflich, daß Minas Gerais, schon in Anbetracht der Distanz von Europa, in der musikalischen Entwicklung etwas nachhinken mußte. Stilistisch bewegen sich die von mir gefundenen Werke zwischen Pergolesi und dem frühen Haydn, manchmal klingen sie an Bach, Händel, Corelli, Vivaldi und Mozart an, doch handelt es sich hier um allgemeine stilistische Eigenheiten der Epoche, die den so intensiv ausübenden Musikgruppen sofort in Fleisch und Blut übergingen. Sehr interessant

ßen für eine erstklassige Musikausübung ein, daß sie sogar einmal bei einer Ausschreibung die Klausel einfügten, daß abwechselnd Musiker zur Festigung ihrer Kenntnisse aus dem Opernhaus (Schauspielhaus) von Villa Rica, das privat geleitet wurde, in der öffentlichen Musikgilde jenes Jahres aufgenommen werden sollten. Diese offizielle Kontrolle für erstklassig komponierte und ausgeführte Musik geschah nicht nur in Villa Rica, sondern in vielen anderen Ortschaften jener Capitania, und man fällt von einer Überraschung in die andere, wenn

ist der optimistische, anregende, festliche Charakter vieler Werke, oder auch der getragene, ernste anderer, die sich eng an den Sinn der lateinischen Texte anschmiegen. Bei alledem habe ich bisher nicht einen einzigen der dunklen Musiker von Minas Gerais gefunden, seien es nun Komponisten oder Ausübende, Streicher oder Sänger, der nicht eine ausgezeichnete Handschrift besaß, was man aus den unterschriebenen Quittungen und den ausgeschriebenen Stimmen ersieht. Eine genaue Vorstellung von der Intensität der Musikübung in Minas Gerais werden wir uns erst machen können, wenn die von mir geretteten Werke, ein Bruchteil früherer Bestände, in Partitur herausgebracht sowie eine Geschichte der Musik in Minas Gerais mitsamt einem Motivindex von Werken aus dem 18. Jahrhundert veröffentlicht werden. Sehr interessant sind einige Besetzungen für offizielle Begebenheiten, die meistens vom Generalkapitän jenes Staates in kurzer Zeit beordert wurden (selbst Opernaufführungen), so z. B. die Trauermusik zum Tode Pedros III. von Portugal, die von einem jetzt von mir entdeckten Musiker, *Ignacio Parreiras Neves*, ausgeführt und also auch komponiert wurde. Er schrieb diese Musik für vier Chöre (16 Stimmen), 4 Streichbässe, 2 Fagotte und 2 Clavicembali. Sie ist leider verlorengegangen, aber man kann behaupten, daß eine derartige originelle Besetzung wohl nirgends in Europa aufweisbar ist. Entweder wurden die Cembali von Portugal aus importiert und von Rio de Janeiro auf Maultieren nach Villa Rica weitertransportiert, oder sie mögen in Minas Gerais hergestellt worden sein. Denn ein sehr solider Orgelbau blühte dort, und man findet heute noch einige, obwohl nicht mehr perfekt spielende, herrliche Orgeln, die in jener Zeit an Ort und Stelle gebaut wurden und trotz des Tropenklimas die Zeit überstanden, was in anderen Ländern, speziell in Argentinien und Chile, selbst in Peru nicht nachweisbar ist. Als der Vizegraf von Barbacena die Capitania 1787 übernahm, führte *Francisco Furtado da Silveira* eine höchstwahrscheinlich von ihm geschriebene Musik in der Besetzung von zwei Chören (8 Stimmen), 9 Geigen und Bratschen, 3 Streichbässen, Fagott, 2 Trompeten, 2 Hörnern, 2 Flöten und 2 Oboen aus.

Nun darf man nicht vergessen, daß Minas Gerais fast unerreichbar entfernt inmitten hoher Gebirge und tiefer Schluchten lag, große Urwaldstrecken durchkreuzt werden mußten, daß es an Wegelagerern gewiß nicht fehlte und daß trotzdem einige Komponisten von Stadt zu Stadt wanderten oder zumindest ihre Werke, die eifrigst abgeschrieben worden sind. Man stelle sich nur vor, was die kirchlichen Vorgänge allein der Karwoche an Musik erheischen, vom Palmsonntag bis zum Osterfest. Es sind Berge von Stimmen, und doch haben verschiedene Komponisten mehr als einmal solch eine Musik geschrieben. Die Komposition von *Joze Joaquim Emerico Lobo de Mesquita* wurde historisch-traditionell, und teilweise führt man von ihm und anderen Komponisten jenes Jahrhunderts in versteckt liegenden Dörfern heute noch gewisse Werke auf, ohne zu wissen, um wen es sich handelt.

Wenn man nun bedenkt, daß schon 1733 in Villa Rica während der feierlichen Überführung des Heiligen Sakraments von der Kirche Unserer Jungfrau des Rosenkranzes zur Hauptkirche Unserer Jungfrau des steinernen Brunnenbeckens von Ouro Preto an dem Umzuge überraschend viele Musikgruppen wie Doppelchöre und instrumentale Gruppen beteiligt waren und daß weiterhin bei der feierlichen Einrichtung des ersten Bischofsitzes in Marianna, 1748, dasselbe geschah und zudem Mulattengruppen Indianertänze des Carijóstammes imitierten; daß bei der Einweihung eines Kirchleins an dem Heiligen See (Lagôa Santa), dessen Wasser als sehr heilkräftig festgestellt wurden, eine sehr große Kapelle von Sängern und Musikern von Sabará aus an der langtägigen Reise teilnahm, muß man über diese Liebe zur Musik genauso staunen wie über die Bescheidenheit jener vielen Tonschöpfer dunkler Hautfarbe, die im reinsten europäischen Stile, doch immer mit persönlicher Originalität, ihre Werke schufen und von denen sich unter anderen Umständen gewiß viele an europäischen Höfen zu Größen entwickelt hätten.

Jene Mulatten mußten als freie Bürger zu einem gewissen Wohlstande gelangt sein, denn ich fand viele als Hausbesitzer in Erbangelegenheiten und Steuerzahlungen. Auch ist ihr Humor von solider Art gewesen, ebenso ihre kollegiale Zusammenarbeit und die gegenseitige Unterstützung und Hilfsbereitschaft. Wie oft findet man auf den Stimmen spaßige Anmerkungen der ausübenden Musiker, die auch als Kopisten tätig waren, so z. B. am Ende eines Blattes, nach Schluß eines langsamen Satzes und vor Beginn eines Allegro vivace: „Ihre Hoheit wende ohne Angst zu haben um!“ Oder ein anderer schrieb nach der Kopie einer großen Ostermesse: „Gott sei Dank bin ich fertig!“ Auch fand ich persönliche Mitteilungen wie: „Mein lieber Gevatter, kommen Sie bitte morgen etwas früher zur Probe, denn wir müssen dies noch einmal durchgehen. Ich bin nämlich kein guter Kopist.“

*

Mit dem rapiden Abnehmen der Goldfunde ging auch das Musikleben von Minas Gerais an Gedicgenheit langsam zurück, doch nicht an Begeisterung. Selbst im 19. Jahrhundert, wo sich die Tätigkeit der Musikergilden in profane und kirchliche Musik scharfer spaltete, italienischer und französischer Musik Einlaß gewährt wurde und vor allen Dingen das Instrumentarium mit Klarinetten, Trompeten, Posaunen, Ophikleiden und Sachshörnern bereichert wurde, während Oboen und Fagotte verschwanden, bestanden selbst in der kleinsten Ortschaft zwei Kapellen, die ihre Tätigkeit auf dem sozialen, politischen und kirchlichen Gebiet teilten und einander gegenseitig rivalisierend anspornten. Das führte oft zu hundertjährigen Gilden, die ihr eigenes Haus und Archiv besaßen und sich mit einem hochentwickelten genossenschaftlichen Sinne sogar um Krankenunterstützung, Beerdigungskosten und andere Dinge bemühten. Sie sind im Absterben begriffen, denn die modernen Übertragungsverfahren, Schallplatten, Rundfunk und letzthin Television verdrängen die praktische Musikausübung und auch die unglaublich reichen Volkslieder und -tänze unserer Länder mehr und mehr.

Es ist noch viel in Minas Gerais zu entdecken und geschichtlich zu erforschen, vorausgesetzt, daß inzwischen nicht zu viele der papierliebenden Tropenwürmer den noch erhaltenen Dokumenten zu Leibe gehen oder ahnungslose Leute in Minas Gerais diese pergamentartigen Seiten vergilbter Dokumente zur Anfertigung von Raketen verkaufen, was unzählige Male vorgekommen ist. Wenn man auch hin und wieder in alten Wohnhäusern und dunkelfeuchten Kellern einem Skorpion oder gar einer Schlange begegnet, dann würde ich trotzdem vorziehen, mich mit dieser Art Ungeziefer auseinanderzusetzen, anstatt jene Musik aus Unverständnis vernichtet zu sehen.

FRANK WOHLFAHRT

IN MEMORIAM ROBERT OBOUSSIER

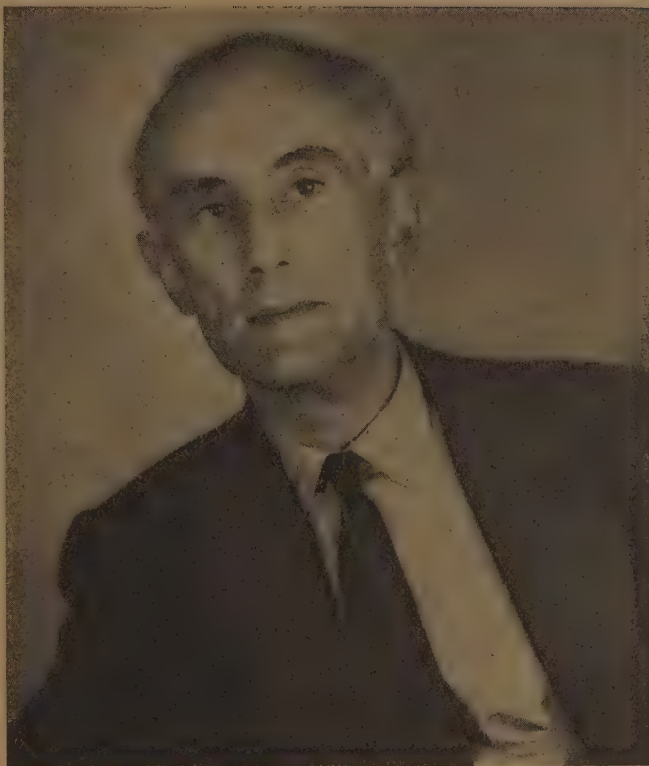
Wie ein Blitz aus heiterem Himmel traf die Musikwelt die Nachricht vom tragischen Tode Robert Oboussiers. Am 9. Juli wäre er 57 Jahre geworden. Er stand im besten Mannesalter und durfte sich gerade noch des Erfolges seiner „Psalmen“ für Chor und Orchester auf dem internationalen Musikfest in Zürich erfreuen. Ein reiches, schöpferisches Leben fand ein jähes Ende. Als einen meiner ältesten und treuesten Freunde lernte ich ihn im Sommer 1923 auf der Donaueschinger Musiktagung kennen. Unsere beiden Streichquartette eröffneten das Programm. Es war dieses für mich eine beglückende und auch entscheidende Begegnung insofern, als aus der damaligen Musik Robert Oboussiers ein Künstler sprach, der in einer bereits persönlich gepflegten Ausdruckshaltung ein traditionelles Erbe weiterführte, und zwar

im Sinne eines metaphysisch gerichteten Ethos im Raume eines romantisch bedingten Klimas. Diesem Romantischen nun ist Oboussier durchgängig verpflichtet geblieben, auch im Rahmen seiner stilistischen Reifung. Man kann es wohl am besten als seinen „deutschen“ Beitrag bezeichnen, der ihm mütterlicherseits übermittelte wurde, während die väterlichen Vorfahren als Westschweizer ihm einen romantischen Forminstinkt zuteil werden ließen. In diesem spannungsvollen Wechsel zweier Kulturen bewegte sich die Tonsprache Oboussiers.

Eine höchst differenzierte Feingliedrigkeit war ihr eigen. Immer ging es in ihr um den Versuch synthetischer Verschmelzung, und trotzdem bleibt das Merkwürdige bestehen, daß in den

einzelnen Werken bald der eine und bald der andere Wesenszug die Oberhand behielt. So kann man feststellen, daß innerhalb vorherrschend polyphoner Satztechnik die deutsche Überlieferung sich durchsetzte mit einer sogar bewußten Anknüpfung an das J. S. Bachsche Gestaltungsideal, wie etwa in dem Violinkonzert in a-moll, ohne damit aber einer bloßen Kopie zu verfallen. Ein derartiger schöpferischer Vorgang erinnert an die Methode Strawinskys in dessen Instrumentalarbeiten. Nur erscheinen bei Oboussier solche „Bezüge“ näher und bei aller Sorgfalt weniger intellektuell bestimmt.

Sein Schaffensbereich erstreckte sich nahezu auf alle Gattungsbegriffe vom Lied über die Kammermusik und Sinfonik bis zur Oper. Auch das chorisches Vokale nahm einen beträchtlichen Rang ein. Es würde zu weit führen, alles im einzelnen namhaft zu machen. Statt dessen sei das besonders Charakteristische herausgegriffen. Da wäre zunächst an die „*Trilogia sacra*“ nach Rilke-Worten für Chor, Soli und Orchester zu erinnern. Die Uraufführung war im Jahre 1936 auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Königsberg. Unter Carl Schuricht fand eine Wiederholung in Wiesbaden statt. Dieses Werk ist von ähnlichem Geiste der Apokalypse erfüllt wie die Dürersche Vision der sieben Leuchter nach der Offenbarung des Johannes. Die Bezeichnung „*Trilogia sacra*“ stützt sich auf die drei göttlichen Weisungen, zu schreiben, zu malen und zu bauen, die Rilke dem Inhalt seiner Strophen vorausschickt. Eine eröffnende „Sinfonia“ mit dem stufenförmigen Ansteigen der Instrumente über der ruhenden Tiefe eines Orgelpunktes ertastet visionär den Querschnitt durch die verschiedenen Raumbezirke, in die später das Chorisches und Solistische hinein-



Robert Oboussier Foto: Wolgensinger, Zürich

gestellt werden. Was sich hier zunächst noch „heilig-nüchtern“ und konzentriert darbietet, entfaltet wachsend seine immer deutlicher werdenden linearen Züge, während die anfänglich noch wortlos summenden Chorstimmen in breit fließender Polyphonie dem Geheimnis ihrer eigenen Erweckung entgegenstreben. Dieser sinfonische Auftakt vor dem Durchbruch ins Wort ist eine der großartigsten Eingebungen. Er berührt sich auf eigene Weise mit dem Beethovenischen Beispiel des Finalsatzes der Neunten, hat ausgesprochen geistiges Gepräge deutscher Herkunft.

Ganz anders und doch unverkennbar als er selber tritt uns Oboussier in seinen 25 *Abbreviationen* für Klavier entgegen, die Conrad Hansen Ende 1933 in einer Veranstaltung der Berliner Lessing-Hochschule erstmalig vortrug. Es handelt sich hier um kleine, inhaltlich auf durchgängig vier Takte zusammengedrückte Formgebilde von ungewöhnlicher Ausdrucksbeweglichkeit. Sie wirken wie spontan hingeworfene Improvisationen voller klanglicher Eigenwilligkeiten, sind geistreiche *Aperçus* von romanischem Zuschnitt. Wenn Robert Schumann „Papillons“ schrieb, so tat er es als Deutscher, und wenn Oboussier „Abbreviationen“ schrieb, so tat er es in diesem Falle als Lateiner. Da wir soeben den Namen Schumann zitiert haben, so sei erwähnt, daß Oboussier seinen Vornamen von diesem Meister durch seine Mutter empfing, die selbst eine ausgezeichnete Pianistin war. So ist es wohl auch kein Zufall, daß Oboussiers bedeutsamer Liederzyklus für Altstimme und Klavier „*Vie et mort*“ nach Texten der Comtesse de Noailles als französisches Pendant zu Schumanns „Frauenliebe und -leben“ gewertet werden kann.

Schon diese mit Stichworten umrissenen Schöpfungen in ihrem Qualitätsgehalt reihen Oboussier in die Linie der besten Komponisten unserer Zeit ein, der als vornehmer Vermittler zwischen Tradition und Gegenwart seinen besonderen Platz behaupten wird. Seine Oper „*Amphitryon*“, die gleichzeitig in Dresden und Berlin uraufgeführt wurde, ist mir leider nur aus der Partitur bekannt. Sie zeichnet sich durch eine noble Diktion aus, die auch dramatische Wirksamkeit durchaus bekundet. Das Libretto hat sich der Komponist nach der Kleistschen und Molièreschen Vorlage selber angefertigt, und zwar im Sinne eines kühnen Ausgleichs zwischen deutscher und französischer Auffassung. Darin beruht wohl der besondere Reiz des Werkes.

Auch als Literat in Form von höchst anschaulichen Musikkritiken für die „Frankfurter“ und die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ ist Oboussier jahrelang führend hervorgetreten. Als musikwissenschaftlicher Sachbearbeiter hat er sehr instruktive Analysen der neun Beethoven-Sinfonien hinterlassen. Wir verlieren in ihm einen der feinsten Künstler und einen der größten Menschen.

ROBERT HAAS

KARL CZERNY

Zur 100. Wiederkehr seines Todestages am 15. Juli

Über Czerny ist die Literatur ganz auffallend schlecht unterrichtet; von seiner Familie weiß sie überhaupt nichts, die Berichte von seinem Vater, auch die von C. F. Pohl, sind falsch, seine Mutter blieb so unbekannt wie seine Großeltern, so daß eine Ergänzung dringend geboten erscheint. Dazu wird hier die bisher unbenutzte Selbstbiographie in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, sowie ein ergänzender Aufsatz von C. F. Pohl an gleicher Stelle zum erstenmal benützt und verwertet.

Czernys Großvater hieß Dominik, seine Frau war Dorothea, geborene Vejvoda. Deren Sohn Wenzel wurde am 12. Oktober 1752 in Nymburh, Böhmen, geboren. Er war 9 Jahre Altist im Benediktinerstift St. Johann unter dem Felsen, dann Altist an der Metropolitan-

kirche in Prag; er wurde 1769 zum Militär eingezogen und mußte 15 Jahre als Gemeiner dienen, erst bei der Infanterie, dann 10 Jahre bei der Artillerie. In *Brünn* gab er hierauf 1784 Klavierunterricht und dort lernte er die bei einem k. k. Hofrate bedienstete *Anna Maria Ruzitschka* (Rusiska) kennen, die er um 1786 heiratete, worauf er mit ihr nach Wien zog. Der Brünner Hofrat gab Wenzel Czerny eine Empfehlung an *Christoph W. Gluck* mit, der am Rennweg im eigenen Hause wohnte, aber schon vom Schlaganfall gelähmt war. Er konnte Wenzel in tschechischer Sprache Auskunft geben, „indem er sich in dieser Sprache fertig ausdrückte, ein Beweis, daß er seine ganze Erziehung in Böhmen erhielt“. Der Vater Wenzel erhielt einige Klavierstunden und wohnte in der Leopoldstadt, im Eckhaus in die Waggasse.



Karl Czerny Stahlstich von Carl Mayer, Nürnberg

Dort wurde der Sohn *Karl* am 20. Feber 1791 geboren und am Tag darauf, am 21. Feber, in der Pfarrkirche zu St. Leopold vom Pfarrer *Päßmayer* getauft (Selbstbiographie). Bei der Taufe waren auch *Abbé Gelinek* und *Abbé Ferdinandi* anwesend, beide damals berühmte Pianisten. Wenige Monate darauf folgte der Vater einem Rufe nach *Polen* als Klavierlehrer in einem gräflichen Hause, und dort spielte Karl im Alter von drei Jahren schon einige kleine Stückchen vor. Die politischen Unruhen veranlaßten die Eltern jedoch, *Polen* früher zu verlassen, als sie beabsichtigt hatten, und sie kehrten mit dem vierjährigen Kind nach Wien zurück. Karl soll nach dem Zeugnis der Mutter stets sehr lustig gewesen sein und fast nie geweint haben. Die Wohnung der Eltern war nun in der Leopoldstadt, Sperlgasse No 209, im Hause des Dr. Wurm. Der Vater hielt den Sohn zum a-Vista-Spielen an — mit dem Erfolge, daß dieser, kaum 10 Jahre alt, fast alles von Mozart, Clementi u. a. Meistern geläufig und fast auswendig vortragen konnte.

Die gute böhmische Küche der Mutter lockte Landsleute ins Haus, die damals in Wien sehr angesehene Musiker waren. Darunter war zunächst Hofkapellmeister *Leopold Kozeluch*, als Klavierkomponist sehr geachtet, aber ein stolzer und nicht sehr umgänglicher Charakter, ein Feind Mozarts, dann der *Abbé Josef Gelinek*, ein glänzender Klavierist, dessen Variationen um 1795 die beliebtesten Kompositionen für Dilettanten wurden; er hatte sich als Klavierlehrer in den vornehmen Häusern und als Komponist ein sehr bedeutendes Vermögen erworben. Ferner *Johann Baptist Wanhal*, ein sehr gründlicher, gelehrter, fruchtbarer und angenehmer

Tonsetzer, der später leider nur leichtere Sachen für Anfänger schrieb, eine Jugendliebschaft in Italien soll sein Gehirn angegriffen haben; Karl kannte ihn als gutmütig-freundlichen alten Mann, der ihm, wenn er ihm etwas leidlich vorspielte, immer eine kleine Münze schenkte, so arm er auch zuletzt war. Dann *Josef Lipawsky*, ein wahrer Bravourspieler und trefflicher Organist, ein gründlich geistreicher Tonsetzer besonders in Fugen, vorzüglich berühmt durch sein a-vista-Spielen, wo ihm nichts unmöglich oder zu schwer schien. Weiter *Abbé Ferdinandi*, der noch in Karls Kindheit starb — er soll so meisterhaft gespielt haben wie Gelinek und Lipawsky, aber dabei delikater und zarter. Karl verwahrte eine Sonate von ihm im Manuskript, „ungefähr in Dusseks Stil“. Endlich *Ignaz Wenzel Raffael*, ein zarter lieblicher Spieler und ebensolcher Komponist, auch ausgezeichnete Orgelspieler, und *Wenzel Ruziczka*, Hoforganist.

Alle diese Hausgäste waren heiter und lustig, wie auch der Vater, es wurde fast immer musiziert, so daß Karl schon als Kind das Glück hatte, zuhören zu dürfen; bisweilen mußte er vorspielen, und sie gaben viele gute Winke und Ratschläge, als sie die guten Anlagen bemerkten. Das Einkommen des Vaters kam aus wohlfeilen Lektionen, aus Klavierstimmen, Bekielen der damals noch häufigen Kielflügel, Reparieren der nach und nach mehr in Gebrauch kommenden Fortepianos, Notenabschreiben u. a. Der Knabe sprach länger nur tschechisch (wie die Eltern und die Hausfreunde) und fing erst im 5. oder 6. Jahre an, deutsch radezubreden. Als die Mutter klagte, er sei schon acht Jahre und könne noch nicht lesen und schreiben, antwortete der Vater militärisch = barock „Ei, das lernt er ja an jeder Tür“ (nach einem böhmischen Sprichwort), „Klavierspielen soll er gut lernen — wenn er da Meister ist, ist alles andere Larifari!“ Er wendete auch alle häusliche Muße an, mit dem Sohn zu üben und schaffte für ihn Musikalien um abgedarbtetes Geld an. Ein Klavermacher hatte den Czernys zwei Kielflügel geborgt, und seither mußte Karl Mozarts Violinsonaten fleißig spielen, nämlich die Begleitstimme, während der Vater am anderen Flügel die Violinstimme akkompagnierte, um ihm Takt und Festigkeit anzugewöhnen. Beide Eltern hatten bei ihrer sehr einfachen Bildung zwei Eigenschaften, die sich stets bewährten: Rechtlichkeit und gesunden Menschenverstand.

Besondere Bedeutung hatte für den Knaben Karl der seltene Glücksfall seiner frühen Begegnung mit *Beethoven* und des engen Kontakts, der sich daraus ergab. Vermittler war der Violinspieler im Hoftheater *Wenzel Krumpholz*, der *Beethoven* leidenschaftlich verehrte und in seinem Schüler Karl die gleiche Begeisterung zu wecken vermochte. Er führte ihn schon um 1800 mit dem Vater bei *Beethoven* ein. „Wie freute ich und fürchtete mich zugleich des Tages, wo ich den bewunderten Mann sehen sollte! Noch heute schwebt mir jener Augenblick lebhaft im Gedächtnis“, schreibt Czerny 1842. Dieser Gang war für sein Leben entscheidend, denn nach dem Vorspielen erfuhr der Vater: „Der Kleine hat Talent, ich selber will ihn unterrichten und nehme ihn als Schüler an. Schicken Sie ihn wöchentlich einigemal zu mir. Vor allem aber verschaffen Sie ihm *Emanuel Bachs* Lehrbuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, das er schon das nächstemal mitbringen muß.“ So rasch wurde Karl der Schüler des berühmten Meisters, natürlich hing er mit ganzer Seele an ihm. Die Grundlage seiner Studien bildeten *Beethovens* Werke; alles, was dieser komponierte, wußte Czerny sofort auswendig zu spielen, und dadurch machte er sich auch *Beethovens* Gönner, den Fürsten *Lichnowsky*, zum Freunde.

Als *Beethoven* dann nach längerer Unterbrechung des Unterrichts seinen Schüler beim Fürsten *Lichnowsky* wieder spielen hörte, lobte er seine Fortschritte. „Ich habe es ja gleich gesagt, daß der Kleine Talent habe, aber“, so setzte er lächelnd hinzu, „sein Vater war gegen ihn nicht strenge genug.“ „Ach, Herr von *Beethoven*“, versetzte Czernys Vater gutmütig, „es ist eben unser einziges Kind.“ Czerny, der vorher *Lichnowsky*, *Wölfl* und *Beethoven* spielen gehört

hatte, läßt sich von *Hummels* Vortrag stark hinreißen, der ihm in „längst bekannten Stücken eine neue Welt erschloß“. Die Bekanntschaft mit *Andreas Streicher*, den er Musiklehrer und Fabrikanten nennt, war von praktischem Wert, das öftere Zusammentreffen mit *Muzio Clementi*, 1810, von pädagogischem Nutzen, denn er konnte dessen Lehrmethode in einem befreundeten Hause genau kennenlernen. Die Zahl seiner Schüler wuchs rasch, er selbst setzte das Studium der Klassiker fort und war auf vielseitige geistige Ausbildung bedacht, beim Erlernen der Weltsprachen, bei historischen und anderen wissenschaftlichen Studien halfen ihm als Lehrer arme Studenten, denen sein Vater ihre Mühe mit Klavierunterricht vergütete.

1816 übersiedelten die Eltern und Karl mit ihnen. Die neue Wohnung war in der Stadt, Krugerstraße No 1006 im Hause zum Löwen (heute ist an dem Platze das Krugerkino). In dieser Wohnung veranstaltete Karl jeden Sonntag musikalische Produktionen für seine besten Schüler, selbst *Beethoven* war öfter anwesend; die ruhige Häuslichkeit dort gefiel ihm so gut, daß er dem Sohn wiederholt sagte: „Ja, wenn ich bei Ihren Eltern wohnen könnte, dann wäre ich versorgt!“

Im Jahre 1816 wurde Karl in der achtjährigen *Ninette von Belleville* „eines der seltensten musikalischen Talente“ zugeführt; sie wohnte bei Czernys Eltern, ging schon 1819 auf Reisen und verbreitete den Ruf ihres Lehrers im Auslande. Ein Ersatz fand sich unmittelbar in dem zehnjährigen *Franz Liszt*. Karl staunte über das unerhörte Talent, „man sah, hier habe die Natur selbst einen Klavierspieler gebildet.“ Ihm folgte *Theodor Döhler*, der durch eisernen Fleiß ersetzte, was ihm an glänzendem Talent abging.

Obzwar berühmt, trat Czerny selbst doch nur selten öffentlich auf, und zudem höchst ungern; eine beabsichtigte Kunstreise im Jahre 1804 unterblieb wegen der politischen Unsicherheit. Er verließ Wien nur zu einigen Erholungsreisen, so 1836 nach Leipzig, 1837 nach Paris und London, 1846 in die Lombardei. In Wien führte er die einfachste, möglichst gleichmäßige Lebensweise. Mitte der 30er Jahre nahm er nur Schüler an, die entschiedenes Talent hatten; seine Hauptbeschäftigung war nun das Komponieren und Arrangieren der Werke großer Meister. Eine Art Vorschule war der *Klavierauszug* zu Beethovens *Leonore*; er sagt: „Beethovens Bemerkungen bei dieser Arbeit verdanke ich die mir später so nützlich gewordene Geübtheit im Arrangieren.“

Die Eltern, mit denen er lebte, verließen ihn bald nach einander, zuerst die Mutter, die am 1. Feber 1828 an Altersschwäche starb, 76 Jahre alt, dann der Vater Wenzel am 29. April 1832, 76 Jahre alt.

Zu Anfang der 50er Jahre hatte Karl merkliche Gesundheitsstörungen; Gichtanfälle und andere Leiden nötigten ihn dazu, seine einzige und liebste Beschäftigung, das Komponieren, aufzugeben, das ihm bisher Ersatz für alle Freuden der Außenwelt war. Am 13. Juni 1857 verfaßte er mit seinem langjährigen Freunde *Dr. Leopold Sonnleithner* sein Testament. Genau vier Wochen darauf endete am 15. Juli 1857 dieses überaus tätige Leben.

Die gedruckten Werke umfassen nahezu 1000 Opuszahlen; das denkwürdige Testament ist wertvoll genug, veröffentlicht zu werden.

Auf Gemüt und Geist beruht alles wahrhaft Beglückende für den Menschen

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT

MICHAEL TAUBE

MUSIKLEBEN IN ISRAEL

Unvergessen ist den älteren Berlinern Michael Taube, der mit seinem Kammerorchester für die Pflege vorklassischer Musik, für die Wiederbelebung von Werken alter Meister und nicht zuletzt für die Schöpfung unseres Stilgewissens bahnbrechend gewirkt hat. Er berichtet hier über den Aufbau des israelischen Musiklebens in den letzten zwei Jahrzehnten von der Warte des unmittelbar Beteiligten.

Als ich im Jahre 1934 auf einer Orient-Tournée mit dem leider so früh verstorbenen Tenor Josef Schmidt Palästina besuchte, fand ich dort bereits eine Anzahl hervorragender Musiker vor. Ich nenne nur *Emil Hauser*, den Prim-Geiger des berühmten Budapester Quartetts, *Andreas Weisgerber*, den bekannten Violin-Virtuosen, und andere ausgezeichnete Musiker, darunter auch einige, die in meinem Kammerorchester in Berlin gewesen waren und als Auswanderungsziel Palästina gewählt hatten. Nach einem erfolgreichen Konzert mit den dort vorhandenen Streichern, beschloß man, ein Symphonie-Orchester zu gründen. Man engagierte mich, der ich damals als Dirigent des Berliner Kulturbundes tätig war, für zehn Abonnements-Konzerte. Die oben angeführten Musiker bildeten die Streicher. Die Bläser wurden zum Teil aus der dort stationierten englischen Militär-Kapelle, die ausgezeichnet war, hinzugezogen. Mit diesem Orchester gab ich, außer den Abonnements-Konzerten in Tel-Aviv, auch Konzerte in Jerusalem und Haifa. Sonderkonzerte in Tel-Aviv wurden angeschlossen. Alle Konzerte waren binnen weniger Tage ausverkauft.

Brosnislaw Hubermann, der berühmte Geiger, der öfters in Palästina konzertierte, beschloß, ein jüdisches Philharmonisches Orchester von allerhöchster Qualität in Palästina zu gründen. Wir, die wir Hubermann kannten, wußten, daß — wenn ein Mann von seiner Energie sich etwas vornimmt — er es auch in die Tat umsetzen wird. Und so war es auch!

Als ich im Jahre 1936 zu einer Besprechung nach Wien kam, war ich ungemein beeindruckt von seiner vorbereitenden Arbeit für das neu zu gründende Orchester. Ich darf hier einen Namen nicht unerwähnt lassen, und zwar den seiner Sekretärin und treuen Helferin, *Fräulein Übecken*, die ihm in aufopferungsvoller Weise zur Seite stand. In vielen Ländern wurden die Musiker ausgesucht. Die Dirigenten Steinberg, Droboven und ich halfen Hubermann dabei.

Im Jahre 1937 war das Debut des Palästina-Philharmonic Orchestra. Nach der Staatsgründung hat das Orchester seinen Namen geändert und heißt heute „*Israel Philharmonic Orchestra*“. Ich kann mir heute noch den Eindruck vergegenwärtigen, als beim Eröffnungs-Konzert, das von *Toscanini* geleitet wurde, Hubermann mit dem damaligen High Commissioner Wauchope — einem Menschenfreund und einer musikalischen Persönlichkeit von hoher Kultur, der übrigens auch eine Zeitlang in Berlin gelebt hat — den Saal betrat, begleitet von den Klängen der englischen und hebräischen Hymnen, die von der am Eingang postierten englischen Militär-Kapelle gespielt wurden. Jeder war von der Feierlichkeit des Augenblicks durchdrungen, und es ist wohl selten mit solcher Hingabe musiziert worden. Der Traum Hubermanns, ein jüdisches Orchester von großer Qualität zu schaffen, war Wirklichkeit geworden.

Es folgten Jahre intensiver Arbeit. Konzerte in den großen Städten sowie in den Kolonien, regelmäßige Gastspiele in Ägypten und Syrien wurden zur ständigen Einrichtung. Die Leitung der Konzerte lag in den Händen ansässiger Dirigenten und von Gästen vom Ausland. Unter den Dirigenten befanden sich Namen wie: *Koussewitzki*, *Molinari*, *Charles Münch*, *Paul Paray* u. a. mehr. An großen Solisten kamen: *Adolf Busch*, *Menuhin*, *Heifetz*, *Stern*, *Piatigorsky*, *Rubinstein*, *Serkin*, *Jean Pearce*, *Kim Borg*, *Hilde Zadek*, *Maria Stader* und viele andere.

Israel besitzt heute vier Berufs-Orchester: das „Israel Philharmonic Orchestra“ (Sitz in Tel-Aviv), das „Radio-Orchester“ (Sitz in Jerusalem), das „Kammer-Orchester“ in Ramat-Gan und ein Symphonie-Orchester in Haifa. Das jüngste Orchester des Landes ist das Ramat-Ganer „Kammer-Orchester“, das ich vor 2 Jahren gegründet habe. Ramat-Gan ist eine schöne Gartenstadt bei Tel-Aviv, die ihre Existenz ihrem rührigen Bürgermeister zu verdanken hat. Wenn man bedenkt, daß die Abonnenten-Zahl der I. P. O.-Konzerte (das heißt: „Israel Philharmonic Orchestra“) sich allein in Tel-Aviv auf 8–9000 beläuft, so kann man ermessen, welches Interesse für Musik in Israel besteht.

Außer den Berufs-Orchestern gibt es noch mehrere Liebhaber-Orchester in den Kibbuzim; ein Kibbuz ist eine Gemeinschaft von Siedlern, die zum Teil aus Intellektuellen besteht, die umgelernt haben, und denen der Aufbau des Landes zum Lebensziel geworden ist. Sie kamen aus den verschiedensten Ländern. Neben ihrer schweren Arbeit sind sie sehr kulturbedürftig, nicht zuletzt auf musikalischem Gebiet. Es finden dort regelmäßig Konzerte verschiedener Art statt, und jedem Künstler, der zu uns kam, hat es besondere Freude gemacht, vor solch andächtiger Gemeinde zu musizieren.

Bei der Gründung des Philharmonischen Orchesters rekrutierte sich das Ensemble mit wenig Ausnahmen aus Mitgliedern, die vom Ausland her eingewandert waren. Heute gibt es schon einen Nachwuchs, von ausgezeichneten Streichern und Bläsern. Das Ramat-Ganer Kammer-Orchester z. B. ist ein Ensemble von jungen Musikern, die zum Teil schon dort geboren oder als Kind hingekommen sind. Auch an Komponisten ist das Land nicht arm. Namen wie Paul Ben Chaim, Josef Tal, Erich Walter Sternberg, Oeden Partos, Avidom, Lavry und Salomon haben sich auch bereits im Ausland Geltung verschafft.

Die Programme des I. P. O. gleichen sich denen der europäischen Konzerte an. Das „Radio-Orchester“ bringt in seinen Dienstags-Konzerten oft neue Werke, seien es israelische oder internationale. Das Ramat-Ganer „Kammer-Orchester“ hat es sich zum Ziel gesetzt, in seinen Programmen selten aufgeführte Werke — klassische, vorklassische und moderne — zu bringen und als Novum für Israel jedes Jahr drei neue Werke bei führenden israelischen Komponisten zu bestellen. Im vorigen Jahr hatte Josef Tal mit seiner Konzert-Oper „Die Hexe von Ejn Dor“ (nach einem biblischen Thema) für 3 Sänger, Sprecher und Orchester einen außerordentlichen Erfolg. Seither hatte Paul Ben Chaim mit seiner Musik für Streicher 1955/56 den stärksten Erfolg. Das Interessante ist, daß — obwohl jeder Komponist aus einem anderen Land und von einer anderen Schule kommt — doch schon Ansätze vorhanden sind, die auf eine eigene musikalische Sprache des Landes hinweisen. Wir haben auch Komponisten, die ausgesprochen folkloristisch schreiben.

Einen wichtigen Raum nimmt der Chorgesang ein. Der *Kammerchor* in Tel-Aviv, der seinen Namen noch heute beibehält, obwohl die Zahl der Sänger auf 200 angestiegen ist, führt sowohl Kantaten, Oratorien, sowie moderne Werke auf. Er steht auch Institutionen, wie dem I. P. O. und dem Ramat-Ganer K. O. für Aufführungen zur Verfügung. Der zweite Chor besteht in Jerusalem beim Auslands-Sender „Kol Zion Lagola“, d. h. „Die Stimme Zions für die Ferne“. Dieser Chor ist in der Stärke von 35–40 Sängern aus geschulten Stimmen zusammengesetzt und nimmt auch bei Aufführungen des Hauptsenders „Kol Israel“, d. h. „Die Stimme Israels“ teil. Es gibt noch Arbeiter-Chöre, darunter einen ganz hervorragenden, bestehend aus bulgarischen Einwanderern, die vor Jahren als geschlossener Chor von über 100 Sängern mit ihrem Dirigenten ins Land kamen.

Der Schwerpunkt des Volksgesanges liegt bei den Kibbuzim. Dort wirkt der Chor bei allen Gelegenheiten — seien es Festlichkeiten, Feiertage — mit. Es werden vielfach Werke — dem

Anlaß entsprechend — dafür komponiert. Jeder Kibbuz hat seinen Chor. Chordirigenten-Kurse werden alljährlich abgehalten. *Jehuda Scharett*, ein Bruder des ehemaligen Außenministers, der als Kind nach Palästina kam, seit vielen Jahren im Kibbuz lebt und der auf der Hochschule Berlin studiert hat, ist einer der stärksten Förderer dieser Gattung.

Wenn auch die meisten musikalischen Gebiete bei uns vertreten sind, so besitzen wir leider noch keine Oper. Es sind im Laufe der Jahre erfolgreiche Versuche auf diesem Gebiet gemacht worden. Man hat Opern wie „Die verkaufte Braut“, „Maskenball“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Bajazzo“, „Cavalleria“, „Butterfly“, „Tosca“, „Bohème“, „Rigoletto“ etc. in der Landessprache aufgeführt. Leider waren die finanziellen Schwierigkeiten nicht zu überwinden. Einstweilen wird die Oper vielfach in konzertanter Form aufgeführt. So führte der Gastdirigent Fricsay „Lucia di Lammermoor“ mit den Philharmonikern und Star-Solisten auf.

Wenn wir heute in Israel zwei Akademien für Musik — eine in Tel-Aviv und eine in Jerusalem — besitzen, so ist dies nicht zuletzt das Verdienst des hier schon erwähnten *Emil Hauser*. Er war es, der mit Hilfe des „Jewish Agency“, der damaligen jüdischen Verwaltung, die fähigsten Kräfte aus dem Ausland als Lehrer nach Palästina holte und somit den Grundstein für eine Akademie legte. Seinen Bemühungen ist es auch zuzuschreiben, daß eine große Anzahl junger Menschen, die nach Palästina kamen, ihr Musikstudium fortsetzen konnten. Als Direktoren der Akademien fungierten *Oeden Partos* in Tel-Aviv und *Paul Ben Chaim* in Jerusalem.

FRIEDA STÜHMKE

DER SÄNGER DES PALESTRINA

Anläßlich des 80. Geburtstages von Karl Erb am 13. Juli

Die Uraufführung des „Palestrina“ von Hans Pfitzner im Juni 1917, mitten im Kriege, war eine Großtat der Münchener Oper. Keine der Uraufführungen der damaligen Zeit wurde mit solcher Spannung erwartet, trug gleich von vornherein so sehr das Gepräge des Außerordentlichen wie diese musikalische Legende, die in ihrer bekenntnishaften Gedankentiefe durch eine Welt von der Spieloper mit ihrer Sinnenfreude getrennt ist. Lange vorher brachten die Zeitungen Abhandlungen über den musikalischen, dichterischen und philosophischen Gehalt des Werkes, und anläßlich der Uraufführung erschien in den Münchener Neuesten Nachrichten ein Artikel „Hans Pfitzners Lebenswerk“, der in seiner Vertiefung weit über die gewöhnliche Praxis der Tageskritik hinausging. Nach den folgenden Aufführungen befaßte man sich dann eingehender mit der Darstellung als es beim ersten Mal möglich gewesen war.

Dieses Werk zum Klang erweckt zu haben, ist eine der größten Taten Bruno Walters. Erb schrieb mir einmal, daß kein Dirigent des Palestrina Pfitzner jemals so viel Liebe und Verehrung entgegengebracht hat wie Bruno Walter. „Unter Bruno Walter zu singen, war eine reine Freude.“

Neben diesem Dirigenten steht Karl Erb, der unvergeßliche Darsteller des Palestrina. „Was Bruno Walter als Pfitzner-Dirigent für München bedeutet, das ist Karl Erb als Palestrina; es ist unmöglich, sich seine Wiedergabe der Rolle zu denken, worin Klangfarbe (man denkt nicht mehr an einen ‚Tenor‘ wenn man Erbs Palestrina hört), Aussehen, Vortrag und Spiel in innigerer Intensität vereint wären, um dem alten Meister den Atem des Lebens einzuhauchen,“ so sagt eine Kritik der Zeit. Aber für Erb war auch die Partie des Palestrina geschrieben, wie ihm Pfitzner selbst versichert hat.

Ich blättere noch einmal wieder in Pfitzners Palestrina, aus den Betrachtungen eines Unpolitischen von Thomas Mann, den der Verlag Fischer auch als Sonderdruck herausgebracht hat, und stoße auf die Worte: „Ich sagte noch nichts von Pierluigi Palestrina, dem Musiker-Helden des Werkes. Ich liebte seine Gestalt von dem Augenblick an, da er mit dem Prälaten durch die schmale Tür seines Stübchens trat: die Gestalt des mittelalterlichen Meisters, des Künstlers, wie populäre Romantik ihn keineswegs erträumt, still, sittsam, schlicht, ohne Anspruch auf Leidenschaft, gedämpft und gefaßt, im Innern wund, voll leidend-würdiger Haltung. Ich sehe ihn, wie er den zarten, schon ergrauenden Kopf zur Seite geneigt, die Hand aus dem Schultergelenk ein wenig gegen die jungen Schüler hebt und spricht: „Seid fromm und still.“ An einer anderen Stelle heißt es: „Der Sänger des Palestrina war derselbe, der zu Basel als Evangelist in der Matthäus-Passion auf Romain Rolland so starken Eindruck machte. Bei Nacht an seinem Tisch sah er ergreifenderweise dem Autor ähnlich; das bekenntnishaft geprägte der ganzen Darbietung wurde dadurch vollkommen.“

Lange Zeit blieb der Palestrina allein in München beheimatet. Denn mit Erb als Palestrina, Maria Ivogün als Ighino, Feinhals und Schipper als Borromeo, mit Pfitzner selbst am Regiepult konnte München eine Aufführung herausbringen, die durch ihre Vollendung bezwang. So hielten sich die anderen Bühnen zurück und das Palestrina-Gastspiel, das die Münchener Hofoper noch im Herbst 1917 in Basel, Bern und Zürich gab, glich einem Triumphzug deutscher Kunst. In einem am 23. November jenes Jahres in Bern erschienenen Artikel „Palestrina in der Schweiz“ schreibt Otto Röse: „Unsere Münchner haben eine Wirkung ausgeübt, die dem dargestellten Wunder der Kunstschöpfung selber ebenbürtig zur Seite trat, ein Meisterstück, das umso höher zu bewerten ist, als es auf dem beschränkten Raum einer fremden Bühne unter technisch erschwerenden Bedingungen zustande kam.“ Und zum Schluß heißt es dann: „Es war, als hätte Pfitzner mit den Münchnern, wie einst der Meister in Bayreuth die Schranken des Theaters gesprengt und das musikalische Drama über sich selbst hinaus zum Weihefest erhoben. Wo und wann wird solches zu erleben uns wieder vergönnt sein?“

Im Februar 1920 melden Westermanns Monatshefte von der Berliner Aufführung der musikalischen Legende, daß sie nicht durchweg auf der Höhe der Münchener stände, die alles Gewicht von Karl Erb, einem mit dem Geniezeichen behafteten Spieler von erstaunlicher Einfühlungskraft erhält. „So konnte keine andere Aufführung an die Wirkung der Münchener reichen. Aber Walter mußte dirigieren. Pfitzner selbst, der Schöpfer nicht nur der Musik, sondern auch der Dichtung, der am Regiepult so Hervorragendes leistete, neigte beim Dirigieren dazu, die Tempi zu zerdehnen. Und als Erb ihm das nach einer von ihm geleiteten Aufführung offen entgegenhielt, meinte er, er hätte doch die Walterschen Tempi eingehalten. (Also nicht seine, sondern die Walterschen Tempi.) Läßt sich Rühmenderes darüber sagen, wie ein Dirigent mit einem Werk verwachsen kann?“

Im übrigen war mit Pfitzner bekanntlich nicht immer leicht auszukommen. Es gab viele Absagen der Sänger. Pfitzner war sehr genau, aber gerade das paßte Erb und kam seiner eigenen Gewissenhaftigkeit und peinlich genauen Arbeit entgegen, von der man sich erst einen rechten Begriff machen kann, wenn man einmal einer Probe beigewohnt hat. Vor einigen Jahren noch wurde mir in einer norddeutschen Großstadt auf meine Frage nach einem Besuch der dortigen Palestrina-Aufführung von sehr musikalischer Seite gesagt: „Nein, ich gehe nicht hin. Ich habe den Palestrina in München mit Erb gehört.“

Zweimal nur habe ich den bis zu reiner Vergeistigung durchgebildeten „Palestrina Erbs“ erlebt, aber nie werde ich ihn vergessen. Unfaßbar ist mir, wie der selbst in jugendlichem Mannesalter und im Glanz wachsenden Ruhms Stehende die seelische Vertiefung erreichen

konnte, bis in die letzte Faser hinein, bis in jeden Stimmklang, jede Bewegung, jeden Aus-
druck hinein zum Alternden, Müden, innerlich Wunden zu werden, aus dessen Qual die
Worte aufbrachen:

*„Wie fremd und unbekannt sind sich die Menschen!
Das Innerste der Welt ist Einsamkeit.“*

Wieder steht sie vor mir, die erschütternde Szene, in der Palestrina, der seine Schaffenskraft
versiegt glaubt, sich schmerzhaft wehrt gegen das Angerufenwerden, die doch noch nicht
geglaubte Berufung zu neuer künstlerischer Tat; und darauf folgend die ins Mystische, Eso-
terische gesteigerte Stunde des zwanghaften Schaffens mit ihrer letzten Glücksmöglichkeit des
Sterblichen!

Wenn aber am Schluß des letzten Aktes die Worte verklungen waren:

*„Nun schmiede mich, den letzten Stein
An einem deiner tausend Ringe,
du Gott — und ich will guter Dinge
Und friedvoll sein“, —*

dann hatte man keinen Theaterabend erlebt, sondern war Zeuge geworden der letzten Über-
windung allen Lebens und des Eingehens in die große Klarheit und Stille.

FRITZ STEIN

DER MUSIKALISCHE INSTRUMENTALKALENDER

Zu Leben und Wirken von Gregorius Josephus Werner

Er war ein schrulliger Kauz — dieser Gregorius Josephus Werner, der von 1728—1761 als
Joseph Haydns unmittelbarer Vorgänger das Amt des Fürstl. Esterházy'schen Kapellmeisters
in Eisenstadt bekleidete, eine charaktervolle Musikerpersönlichkeit von eigener und eigen-
williger Prägung. Von seiner Herkunft und Ausbildung ist nichts bekannt. Aus der Tatsache,
daß alle seine gedruckten Werke bei dem Augsburger Verleger Johann Jacob Lotter erschienen
sind, kann man vielleicht schließen, daß er aus der schwäbischen Gegend stammt. Ebenso
läßt seine Vertrautheit mit dem Wiener Alltagsleben, dessen stadtbekannte Originale er in
seinem „Wiener Tändlmarkt“ so lustig abmalte, nur vermuten, daß er lange in Wien gelebt
und hier seine Lehrjahre verbracht hat, vielleicht bei dem berühmten Barockmeister und
Kontrapunktlehrer J. J. Fux (1660—1741), an dessen antiquiert-strenger, polyphoner Schreib-
weise er zeitlebens mit eigensinniger Beharrlichkeit festhielt.

Über drei Jahrzehnte wirkte dieser altmodische Mann mit patriarchalischer Pflichttreue und
unermüdlichem Schaffenseifer in den engen Verhältnissen von Eisenstadts ländlicher Abseitig-
keit, die den schon von Natur aus eigenbrödlischen, beruflich vereinsamten Starrkopf zu
entsagender Selbstbescheidung zwang. Von seinem fürstlichen Brotherrn ob seiner „emsigen
Dienste“ geschätzt, wegen seiner unparteiischen Rechtlichkeit von seinen Musikern verehrt,
aber völlig unbeachtet von der großen Musikwelt, musizierte und komponierte Werner, ein
Muster unverdrossenen, entsagungsvollen Fleißes, ein halbes Leben in der Stille der kleinen
fürstlichen Residenz und schuf hier, unberührt von Modeströmungen und Stilumbruch, Jahr
für Jahr im alten „gelehrten“ Stil eine Überfülle von Werken für den Tagesbedarf in Kirche
und Kammer. Allein das Eisenstadter Archiv bewahrt 12 Charfreitags-Oratorien, 39 Messen,
drei Requiems, zahllose Tedeum, Vespern, Psalmen, Hymnen, Offertorien, Responsorien,

Antiphonen, Litaneien und andere liturgische Stücke, dazu zahlreiche Kammersinfonien, Kirchensonaten, Orgelkonzerte, Pastorellen, volkstümliche Advent- und Weihnachtslieder u. a. m. (vgl. C. F. Pohl, Jos. Haydn, 1875).

Als dem von Altersbeschwerden Belasteten, durch den Tod von Frau und Kindern Vereinsamten und mit der neuen Zeit Zerfallenen die Kraft versagte, wurde ihm im Jahre 1761 der neunundzwanzigjährige Joseph Haydn als „Vizekapellmeister“ an die Seite gesetzt, doch beließ man ihm „in Ansehung seiner langjährigen Dienste“ den Titel eines „Oberkapellmeisters“, dem Haydn formell unterstellt war. Seinen jungen Nebenbuhler, dessen fortschrittliche Kunst schnell die Sympathien des Hofes und der Kapelle erwarb, nannte Werner zwar mißmutig einen „Modehansl“ und „Gsanglmacher“, ließ ihn aber gutmütig gewähren und zog sich resigniert in den Schmollwinkel seiner Komponierstube zurück. In ungebrochener Schaffensfreude schrieb der eigensinnige Greis in seinen letzten fünf Lebensjahren noch eine Unmenge von Alterswerken, darunter allein 16 kunstvolle Messen, ohne jede Aussicht, sie je erklingen zu hören. Noch auf dem Totenbett empfand der wunderliche Traditionshüter Gewissensbisse, er könne die geheiligten Kunstregeln verletzt haben, und bat in seiner selbstverfaßten Grabinschrift Gott um Vergebung für seine allzufreien Dissonanzen. Gibt es etwas Ergreifenderes als dieses, von seiner rührenden Bescheidenheit zeugende Bekenntnis des frommen Meisters im Angesicht des Todes?

„Allhier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Josephus Werner, Weyland gewester Hochfürstlich Eszterhazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71 Jar: deme Gott nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben A. 1766, d. 3. Marty

EPITAPHIUM

*Hier ligt ein Chor-Regent, der ein groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust endlich nicht, wie, wo Ers resolviren soll,
Bis Er die Kunst erlernt, nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.*

*Dich aber großer Gott!
bitt Er in höchster Noth,
Du wollst die Dissonanzen,
Von ihm gesetzt zu frey,
Verkehrn in Consonanzen
Durch seine Buß und Reu.*

*Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
Ist folglich all sein Müh zum guten Schluß gebracht.
O Heiland, nimm ihn auf zu deinem Himmels-Chor,
den nie ein Aug gesehn, noch ghört ein menschlich Ohr.*

*Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdammt ihn nicht.*

*Dich aber frommer Wandersmann,
Ruff ich um ein Gebettlein an.“*

Haydn begegnete seinem unbequemen Oberkapellmeister mit rücksichtsvoller Verehrung und vermied taktvoll jeden Konflikt. Ja, der stets lernbegierige junge Meister hat sehr wahrscheinlich noch Werners Unterricht genossen, um sich bei seinem kunstgelehrten Vorgesetzten im strengen Satz weiter zu bilden. Er hat später wiederholt den Komponisten Werner gerühmt und noch im Greisenalter seines Vorgängers, von dem sich zahlreiche Werke in Haydns Nachlaß fanden, verehrend gedacht, indem er sechs Streichquartettfugen Werners (mit Introduktionen) 1804 bei Artaria in Wien erscheinen ließ „aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger J. Haydn“ (Nr. 1—3 veröffentlichte E. F. Schmid 1950 im H. Hohler-Verlag, Landsberg am Lech, im Neudruck). Ich zweifle nicht daran, daß die Einleitungssätze dieser 6 Fugen von Haydn stammen, obwohl er sich auf dem Titelblatt nicht als Komponist nennt. Widersprechen doch diese kontrapunktisch meisterhaft gearbeiteten, ersten und ausdruckerfüllten Präludien keineswegs dem Stil des späten Haydn, und anderen handschriftlich überlieferten Streichquartettfugen hat Werner *keine* solche Introduktionen vorangestellt.

Im zeitgenössischen Schrifttum sucht man vergebens Werners Namen, und erst Gerbers Tonkünstler-Lexikon (1791/92) erwähnt ihn kurz als „Vorfahr unseres großen Haydn im Amt“ und als Komponisten „zweier komischer Kantaten“. Es gehört mit zu den wunderlichen Fügungen der Musikgeschichte, daß dieser treffliche Mann, der lebenslang mit Meisterfleiß und Meisterkönnen um die Palme des Komponisten großen Stils gerungen hat, nur als Humorist mit einigen Nebenwerken bekanntgeworden ist, während seine Großwerke, die zahlreichen *Messen*, *Oratorien* und *Instrumentalkompositionen* nur in dem weltabgelegenen Eisenstadt erklangen. Von seiner kaum übersehbaren Werkfülle sind nur 6 *Kammersinfonien*, einige kleine Instrumentalstücke — E. Fr. Schmid hat hiervon drei Hirtenmusiken (*Pastorellae*) im Bärenreiter-Verlag neu herausgegeben —, die von Gerber erwähnten komischen Kantaten und der „*Instrumentalkalender*“ im Druck erschienen.

Jene „*Zwei neuen und extra lustigen musikalischen Tafelstücke*, I. der Wienerische Tändlmarkt (für 4 Singstimmen, 2 Violinen, und Continuo) und II. Die Bauren-Richters-Wahl von dem Autore des musicalischen Calenders Gregorio Jesepho Werner“ (für 5 Singstimmen und gleiche instrumentale Besetzung) hat der Komponist wohl selbst nicht allzu wichtig genommen und nur zur eigenen „Gemüthsergötzung und Recreation“ von seiner musikalischen Denkarbeit geschrieben. Und doch zeigen diese witzigen Stücklein uns erst das wahre Gesicht des grämlichen Prinzipienreiters, der sich hier als liebenswürdiger Schalk entpuppt und mit gutmütigem Humor die komischen Seiten des Alltags und dessen spaßige Käuze mit aufgelockerter, alles andere als gelehrter Musik abzumalen versteht. Im „*Tändlmarkt*“ wird in der Form des alten Quodlibet chorisch und in drolligen Solo-Arien das bunte Markttreiben der Ausrufer, des Sagfällers, des Hollähippenkrämers, des Savoyarden und Quacksalbers geschildert (neugedruckt in H. J. Mosers „*Corydon*“, 1933), während die „*Bauren-Richters-Wahl*“ mit drastischem Witz eine Wahldebatte der dörflichen Standespersonen parodiert, des Bartlme Zimmermann, des Paul Schnepfendreck und Genossen, „welche ein jeder in seiner Sprache die Vota zur Wahl geben“. Hier gibt sich der doktrinäre Kontrapunktiker gelöst seinem musikantischen Behagen hin und läßt, fern aller gelehrten Schreibtischmusik, seine komischen Allerweltsfiguren bereits in leichtgeschürzter Singspielweise musizieren.

*

Als einziges größeres Werk scheint, ebenso wie diese lustigen Parodien, auch Werners 1748 gedruckter *Instrumentalkalender* weitere Verbreitung gefunden zu haben. Wenigstens wird er, allerdings ohne Autorennamen, erwähnt in der „*Musico-Theologia* oder Erbauliche An-

wendung „Musicalischer Wahrheiten“ des Meiningers J. M. Schmidt (1754), wo es heißt, das Hauptstreben des Componisten solle sein, „den auszudrückenden Gemütszustand und die daher fließenden Handlungen wohl vorzustellen und der Natur nachzuahmen“. Je mehr man die Nachahmungen in seinen Stücken erkenne, desto mehr Vergnügen brächten sie. Aus dieser Betrachtung seien der „Musicalische Kalender, das Bachische Gesprächspiel“ — nach Spittas Vermutung Bachs komische Kantate „Phöbus und Pan“ — „die Leyer, der Kukuck, die Nachtigall, das Posthorn und andere Sachen hervorgekommen“. Es besteht wohl kein Zweifel, daß J. M. Schmidt mit dem „Musicalischen Kalender“ Werners wenige Jahre zuvor erschienenen Werk gemeint hat, das für das „Vergnügen an den Nachahmungen der Natur“, also für die im 18. Jahrhundert beliebte und gerne an kalendarischen Vorwürfen versuchte Tonmalerei — vgl. Vivaldis Konzerte über die vier Jahreszeiten, Telemanns „Tageszeiten“ u. a. bis zu Haydns „Jahreszeiten“ — ein geradezu klassisches Kompendium liefert. Über Werners programmatische Absichten unterrichten am besten des Autors Originaltitel (vergleiche Abbildung) und originelle Vorrede:

Vorrede:

„Hoch- und nach Standes-Gebühr geneigter Leser!

Hier wird Dir ein Werklein zur Gemüths-Ergötzung vorgeleget, von derley Gattung noch keines jemahl zum Vorschein gekommen. Es betitult sich aber dieses: Der neue und sehr Curios-Musicalische Instrumental-Calender. Hievon nun eine kurz- und deutliche Information zu geben, so folget demnach zu wissen, daß gleich Anfangs Januarii mit zitternden Noten die Kälte exprimiret wird. Im Februario kommen allerhand lustige Faschnachts-Stück mit Harlequins Hochzeit, wobey ein verworffener Tag einfallet mit dem gewöhnlichen Zeichen X, so eigentlich den 2/4 Tact anzeigt, maßen das contraire > dem Vier-Viertel-Tact C die Helffte hinwegnimmet. Der Martius deutet auf die traurige Fasten. In dem April folget das variable Wetter mit mancherley vermischten Tacten. Der Majus

Neuer
und sehr curios.
Musicalischer
INSTRUMENTAL-
Calendar,
Parthien=weiß mit 2. Violinen
und Basso ò Cembalo in die zwölf
Jahrs-Monat eingetheilet/

und
Nach eines jedwedern Art und Eigenschaft mit Bizzarien
und seltsamen Erfindungen herausgegeben,

Durch

GREGORIUM JOSEPHUM WERNER,

Seiner Hoch. Fürstl. Durchleucht Pauli Antonii
Caroli Estorhafi de Galantha &c. &c. d. mahligen
Capell. Meistern in dem Hoch. Fürstl. Schloß zu
Eisenstadt.

BASSO ò CEMBALO.

AUGSPURG/

gedruckt und verlegt von Johann Jacob Lotters kgl. Erben.

Der Musikalische Instrumentalkalender: Titelseite der Continuostimme

bringer die Gärtnerey, samt dem Nachtigalls-Gesang. Der Junius und Julius hat Erdbeben und Donner-Wetter. Im Augusto und September kommen der Zeit gemäß einige curiose Stuck. Der October führet den Faßbinder auf. In dem November ist der melancholische Student wegen der Schulen Anfang, darbey sich die Mühl hören lasset, weilen sich jeder über den Winter gern proviantiret. Der December hat den Schlaff wegen der langen Nächte. Es kommet auch die Sonne zum Vorschein, wie sie Quartal-weiß in die vier Himmels-Zeichen, des Widders, Krebsen, Waag und Steinbocks einruckt, wo zu observiren, daß erst- und letzteres Stuck Stoß-weiß exprimiret seye, die Krebs-Mennet aber hinfür- und ruckwärts gespihlet wird. Die Menueten haben durchgehends im ersten Theil die Tags, im anderten aber die Nachts-Länge, und ob zwar die Ungleichheit der Tacten in Menueten nicht erlaubt ist, so wird doch der verständige Musicus keine Ungleichheit derselben vermercken. In Summa, es ist eines jeden Monaths Eigenschafft so deutlich exprimiret, als es sich in der Music thun lässet. Dieses Calender-Wercklein wird also dem geübten Musico zur Ergötzlichkeit, dem Lehrbegierigen aber pro Exercitio trefflich dienen; nur ist annoch zu erinnern, daß das vorgeschriebene Tempo mit ihrem piano und forte wohl angebracht werde, sodann, wo anderst die nothwendig-erfordernde Accuratezza dabey, wird der Music-Freund finden, daß ich in Wahrheit bestehe, der ich übrigens mich zu fernern Curiositäten allerseits anerbiethe, auch nach eines jeglichen erforderlichen Respect bin und verbleibe

Ein gehorsamst-ergebenster Diener,
Gregorius Josephus Werner“

In der Form von 12 vier- bis fünfsätzigen Triosuiten läßt Werner den Jahresablauf vor dem Hörer abrollen, indem er versucht, die astronomischen und klimatischen Besonderheiten, die charakteristischen Naturereignisse, Arbeitsvorgänge und Volksbelustigungen in bisweilen recht naiven, aber immer fesselnden Tonbildern darzustellen, also „eines jeden Monats Eigenschafft so deutlich zu exprimiren, als es sich in der Music thun läßt“. Die Wahl der Vorwürfe ist unverkennbar durch ihre programmatische Eignung bestimmt, und natürlich steht die von altersher beliebte Nachahmung von Naturlauten im Vordergrund: das naturalistisch imitierte „Froschgeschrey“ im April, die süß flötende „Nachtigall“ im Mai — ein bezauberndes Tonidyll —, das „Echo“, ein „Erdbeben“ im Juni, ein Juli-„Donnerwetter“, ein „Sturmwetter auf der See“ und die monoton klappernde „Mahlmühle“ im November u. a. Die Januarkälte drückt sich in „zitternden Noten“ aus, das „veränderliche Aprilwetter“ wird durch 14maligen Taktwechsel charakterisiert, und es fehlen auch nicht das fröhliche „Posthorn“ im August, das Hörner-Halali in der Oktober-„Jagd“, ein bukolisch-beschauliches „Hirtenstück“ im September und ein Preislied auf den „Angenehmen Herbst“, für dessen Weinlese der „Faßbinder“ im pochenden $12/8$ -Takt seine Reifen hämmert. Die brütende Julihitze läßt den „Faullenzenden“ im lastenden Larghetto seufzend dahinsinken, im September beginnt die „Erfreuliche Studenten-Vacanz“, während am Semesterbeginn im November „Der melancholische Student“ den Ferien nachtrauert. Nach aller Mühsal des Jahres schenkt im Dezember „Der Schlaf“ der langen Winternächte — ein zartes Traumstück mit sordinierten Violinen — dem Menschen neue Kraft, und froh begeht er das „Jahresende“. (Unverständlich ist, was Werner in seiner launigen Vorrede über den „verworfenen Tag“ sagt. Er meint damit offenbar den Schalttag und erwähnt ihn im Vorwort auch im Februar, im No-text aber erscheint er erst als Schlußstück des März.)

Die bunte Folge dieses kalendarischen Bilderbogens, von dem hier nur die gelungensten Stücke genannt sind, wird unterbrochen durch insgesamt 15 Menuette, die in naiver Weise die Verteilung von Tag und Nacht andeuten: die Taktzahl des ersten Menuetteils entspricht

der Stundenzahl des Tages, die des zweiten Teiles der Nachtlänge, wobei es dem trefflichen Musiker Werner gelungen ist, ganz unperiodische Taktgliederungen wie z. B. 11 + 13 musikalisch so zu gestalten, daß dem Hörer die Unregelmäßigkeit gar nicht zum Bewußtsein kommt. Ähnlicher rationalistischer Spielereien befleißigt sich der musikalische Kalendermann auch sonst, so wenn er bei der Kennzeichnung der vier Sternbilder, in die die Sonne „quartalsweis einruckt“, die störrische Thematik des Widder und des Steinbock „stoß-weiß exprimiert“ haben will, oder die Gleichgewichtslage der „Waage“ durch das Einpendeln der Stimmen auf *einen* Ton symbolisiert und das Himmelszeichen des „Krebs“ durch ein krebsgängiges Menuett, dessen beide Teile also vor- und rückwärts gespielt werden können. Wie in solchen Satzkunststückchen kommt hinter den lustigen Schnurren auch an manch anderen Stellen der „gelehrte“ Musiker zum Vorschein, so wenn er in der schulmäßigen Fuge des ersten Januarsatzes im Themenkopf (Prim, Septime, Quarte, Oktave) das Erscheinungsjahr des Instrumentalkalenders (1748) versteckt. Doch abgesehen von solchen spekulativen Scherzen zeigt sich Werner in seinem „Werklein“, das er selbst nur als spaßige „Curiosität“ betrachtete, als lebensvoller Musiker, dessen volkstümliche, italienisch beeinflusste und mitunter eigenwillige Melodik und Harmonik einer persönlichen Note nicht entbehren. Und bei allen äußerlichen, oft konventionellen Klangspielereien gelingt ihm doch nicht selten ein poetisches Stimmungsbild, das „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“.

Ohne Zweifel hat Haydn Werners Instrumentalkalender gekannt und wohl auch selbst in seinen ersten Eisenstadter Jahren oft aufgeführt. Es ist sicher kein Zufall, daß bald nach seiner Anstellung beim Fürsten Esterhazy sich in seinen Sinfonien programmatische Tendenzen feststellen lassen, und daß er bereits 1761 eine Sinfonienfolge, die „Tageszeiten“, schrieb, von der „Le matin“, „Le midi“ und „Le soir“ erhalten sind. Nach einem Bericht des Malers Dies hat Fürst Esterhazy diese Programmsinfonien ausdrücklich bei Haydn bestellt, und so läßt sich mit gutem Grund vermuten, daß der musikliebende Fürst, durch Werners vergnüglichen und ihm vertrauten Instrumental-Kalender angeregt, dessen Nachfolger den Auftrag erteilte, sich auf ähnlichem Gebiete zu versuchen. Es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß Haydn aus dem programmatischen Kalenderwerk seines Oberkapellmeisters starke und nachwirkende Anregungen für sein eigenes Schaffen empfangen hat, in dem die Tonmalerei, auf eine höhere Ebene ästhetischer Gültigkeit gehoben, eine so bedeutsame Rolle spielt. Eine eingehende Untersuchung wird in Haydns Programmsinfonien — vgl. z. B. Werners „Jagd“ mit dem Schlußsatz von Haydns Jagdsinfonie — und vor allem in seinen, den gleichen Stoff behandelnden „Jahreszeiten“ deutliche Spuren von Werners Vorbild entdecken können.

*

Aber abgesehen von dem Interesse, das die Haydnforschung dem vergessenen Kleinmeister zuwenden wird, — in seiner naiv-heiteren Musizierfreude und tonmalerschen Bildhaftigkeit vermag Werners Instrumentalkalender heute noch zu fesseln, und schon seine Verwendbarkeit als Anschauungsmaterial für die descriptive Musik des 18. Jahrhunderts rechtfertigte die Gesamtausgabe, die unlängst im „Erbe deutscher Musik“ Band 31 (Nagels Verlag, Kassel) erschienen ist, nachdem bisher nur zwei „Monate“ im Neudruck vorlagen (hrsg. von Hans Fischer). Schon seit 1913, nachdem ich mir die handschriftliche Partitur der Landesbibliothek Dresden, verglichen mit den gedruckten Originalstimmen der Staatsbibliothek Hamburg, hatte kopieren lassen — beide Exemplare wurden im letzten Krieg vernichtet —, führte ich wiederholt mit meinen Collegia musica in Jena und Kiel und später mit dem Kammerorchester der Berliner Musikhochschule Teile des Instrumentalkalenders auf und konnte seine vergnügliche Wirkung auf Spieler und Hörer erproben. Bei ihrer einfachen Be-

setzung für zwei Violinen, Violoncell und Cembalo (Klavier) — im Falle empfehlenswerter chorischer Ausführung mit Streichorchester auch Kontrabaß — wird diese technisch nicht schwierige kurzweilige Kalendermusik, für die der Verlag auch Stimmen bereitstellt, Laien- und Schulorchestern als instruktives Musiziergut willkommen sein, „also dem geübten Musico zur Ergötzlichkeit, dem Lehrbegierigen aber pro Exercitio trefflich dienen“, und Haydns wackerem Vorgänger einen freundlich-bescheidenen späten Nachruhm sichern.

OTTO RIEMER

MUSIK DER VERKÜNDIGUNG

Zum Schaffen von Joseph Ahrens

Für das Lebenswerk von Joseph Ahrens, dem heute 52jährigen Berliner Komponisten und Hochschullehrer gilt das Postulat, daß, wie er selbst es einmal in einem Brief formulierte, „das ewig neue Wunder christlicher Verkündigung aus gläubiger Haltung und mit wachem Sinn für den christlichen Aufbruch unserer Tage gestaltet“ werde. Ist das nicht ebenso kontemplativ wie aktiv, ebenso ehrfurchtsvoll wie schöpferisch, ebenso christlich wie weltzugewandt? Sehen wir zu, wie weit die Synthese dieser Begriffe im kompositorischen Werk von Ahrens ihre Spuren hinterließ.

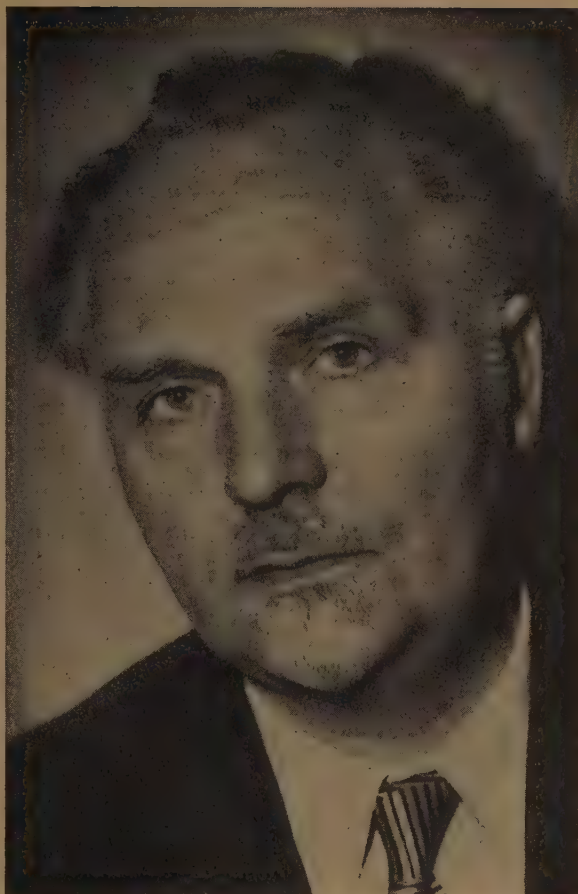
Es teilt sich, äußerlich gesehen, in Orgelwerke und kirchliche Chorwerke, neben denen nur ganz verschwindend auch Zeugnisse anderer Gattungen auftauchen, etwa eine *Sonate für Bratsche und Orgel* (1953) oder ein *Heimatlied* im „Sämann“ von Griese. Wenn Ahrens die Feder ansetzt, dann geschieht es stets in einer Art Kommunikation mit dem Raum, dem Instrument und der Verkündigung des Gotteshauses, nicht anders. Keine Sinfonie, keine Klaviersonate und kein Quartett zieren sein Werkverzeichnis, das gewiß nicht klein ist. Nichts darf neben die Musik des Kirchenraumes treten, und wenn die erste Seite des großen dreiteiligen Orgelwerks „Das heilige Jahr“ nur das Motto trägt „zum Ruhme Gottes“, so wäre es gewiß allzu billig, darin eine Imitation des barocken *solī deo gloria* zu erblicken. Wer dieses Motto heute aufnimmt, muß beweisen, daß es ihm ein eigenes Bekenntnis bedeutet.

„Das heilige Jahr“ — in jeder der beiden Werkreihen der Orgel und des Chores kommt dieser Titel vor; er gibt ihnen den gemeinsamen Nenner, und das nicht nur äußerlich. Beide Male handelt es sich um einen Zyklus von Chorälen und Liedbearbeitungen von beträchtlichem Ausmaß. Damit spielt in dem Raum, in dem sich Ahrens schöpferisch freiwillig selbst einschließt, die Heiligung unseres Jahres, des uns zugemessenen Zeitlaufes, durch die Kräfte der christlichen Glaubenswelt eine entscheidende Rolle. Technisch gesehen, unterscheiden sich die beiden Zyklen wohl sehr stark; in den *Motetten* des neunteiligen Chorwerks, die ausdrücklich eine „schlichte Art des Vortrags“ verlangen, überwiegt der einfache Gebrauchssatz, wenngleich es auch hier häufig in Kleinigkeiten aufblitzt, was Wortausdeutung und Sinngebung selbst im knappen Motiv zu sagen vermögen; so etwa gleich in „*Macht hoch die Tür*“, wo ein ständiger Quarten- oder Quintensprung nach oben die Tür energisch aufzustoßen scheint, um sich dann in eine Art Glockensymbolik zu verdichten.

Ganz anders liegen die Dinge in dem *Orgelzyklus* gleichen Namens, auch wenn er in der gleichen äußeren Anordnung seine innere Verbundenheit mit dem Choralwerk bekundet. Hier fällt zunächst eine formale Eigenschaft auf, die doch mehr ist als nur konstruktives Gesetz: Jedem dieser neun Abschnitte (die zu je drei in drei Heften zusammengefaßt sind) geht ein

cantus firmus-freies Stück voraus, als Präambel, Pastorale oder Interludium, als Ostinato, Introduction oder Präludium, als Hymnus, Bicinium oder Intrada bezeichnet. In ihnen tritt vor die Behandlung des einzelnen Chorals, also vor die Werkarbeit des Komponisten, die Kontemplation, die Selbstbesinnung, eine Art schöpferischer Pause dessen, der sich darin bewußt wird, daß er auch hier Gottesdienst verrichtet. Das ist in der Tat jener Zug, der beim Hören dieser Orgelmusik immer wieder spürbar wird, besonders in jenen Chorälen, die einen betont männlich-kräftigen, schwungvollen Charakter tragen, in denen ein stürmisch drängender Zug die große, aufrüttelnde und beschwörende Geste eines Predigers annimmt.

So geht es etwa in den steil aufwärts strebenden Passagen von „O Heiland, reiße die Himmel auf“, in der Toccata „Gelobet seist du, Jesus Christ“ oder in den jubelnden und wieder so stark nach oben drängenden Triolen des Ostergesangs „Christus ist erstanden“. Man sehe oder besser noch: man spiele doch die Auslegung des letztgenannten Chorals, und sei es auch nur am Klavier, was in diesem Fall mühelos möglich ist: wird hier nicht in allem jubelnden Aufschwung auch das zitternde Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung bei den Frauen am Grabe noch spürbar?



Joseph Ahrens Foto: Willot, Berlin

(Vgl. Notenbeispiel 1; Seite 393)

Kompositionstechnisch sei hier besonders auf den unverkennbaren Zug zum Virtuosen mit vielen Oktavierungen und fülligen Akkorden in der Rechten hingewiesen; oder auf die Harmonik, die durch die Schichtung verschiedener Tonalitäten, doch mit starker Strebigkeit zu einem gemeinsamen Zielpunkt, gekennzeichnet ist — abgesehen von der glücklichen Hand, mit der hier kirchentonartige Bindung mit modernem Empfinden verschmolzen wurden.

Es ist bemerkenswert, daß diese Musik so gut wie keine Merkmale experimenteller oder verstandesmäßiger Klangsuche oder Formbildung aufweist; der sonst so beliebte Kanon mit all seinen konstruktiven Möglichkeiten und selbst die Fuge spielen in diesem Werk wie im gesamten Schaffen von Ahrens eine sehr untergeordnete Rolle. Vitalität und Unmittelbarkeit der Aussage bedeuten ihm alles — wobei jedoch der Lehrer und Pädagoge Ahrens ein unerbittlicher Systematiker des Denkens und der Logik ist. Aber Handwerk und künstlerische

Beispiel 1

♩ = 80

The musical score for Example 1 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a forte (ff) dynamic and features a series of eighth-note triplets. The bottom staff is in bass clef and starts with a rest, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. It contains a vocal line with the lyrics "Chris tus ist er-" under the notes. The tempo is marked as ♩ = 80.

Aussage scheinen ihm zweierlei zu sein — es ist die Ehrfurcht vor dem Schöpferischen, die ihn diese Grenze so scharf ziehen läßt. Diese Ehrfurcht läßt ihn auch keineswegs engherzig werden in seiner katholischen Glaubenswelt; von den rund 40 Chorälen, die im „Heiligen Jahr“ für Orgel bearbeitet wurden, stammen mehr als ein Drittel aus dem evangelischen Gesangbuch, ungerechnet jener vorreformatorischen Weisen, die ohnehin beiden Konfessionen Gemeingut sind.

In der Vokalmusik bezeugen Messen, Motetten und Hymnen neben liturgischen Stücken — wie etwa den vier *Tantumergo*-Kompositionen von 1947 — die gleiche Gesinnung, aber auch den gleichen Hang zu charaktervoller Eigenwilligkeit. So gibt es eine *missa dorica*, eine *missa hymnica*, eine *missa gotica*, eine *missa salvatoris*, vielleicht zur Erinnerung an die Berliner Salvator-Kirche, an der Ahrens nach Zerstörung der Hedwigs-kathedrale 1945 den Organistendienst wieder aufnehmen konnte; mit Ausnahme der *missa gotica*, die eine Mitwirkung der Orgel verlangt, alles reine a-cappella-Werke. So gibt es weiter vier *deutsche Hymnen* für Chor und Bläser sowie sechs *lateinische Motetten*, neben dem schon genannten Chorwerk zu 2 bis 8 Stimmen „Das heilige Jahr“.

Die Höhepunkte des a-cappella-Schaffens aber bilden die große *Passion nach dem Evangelisten Matthäus* (4–8 St. 1950) und das Weihnachtsevangeliem nach Lukas „Sei uns willkommen, Herre Christ“, das der Rias seit einigen Jahren regelmäßig in sein Weihnachtsprogramm einfügt, wie er übrigens auch der Auftraggeber für die Matthäus-Passion war. In

Beispiel 2

The musical score for Example 2 features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) arranged in four staves. Each staff has German lyrics underneath. The lyrics are: "floh-ten ei-ne Dor-nen-kro-ne und setz-ten sie auf sein Haupt und". The music is written in treble clef for the first three parts and bass clef for the fourth. The tempo is marked as ♩ = 80.

diesen beiden Werken wird nun eine neue Seite offenbar, die man nach der männlich-schwungvollen Vitalität der Orgelmusik zwar ahnen konnte, deren Konsequenz und Plastik aber doch überrascht. Es ist der starke dramatische Impuls, den Ahrens dem a-cappella-Stil aufzwingt. Man sehe dazu etwa in der Passion bei der Szene der Geißelung jene scharf stechenden Dissonanzen der Soprane, deren ostinate Beharrlichkeit und scharfe Rhythmik förmlich jeden Stachel der Dornenkrone fühlbar zu machen scheinen¹. (Vgl. Notenbeispiel 2; S. 398)

Joseph Ahrens gehört zu jenen Gestalten, denen Gesinnung alles und Können nur die selbstverständliche Voraussetzung bedeutet, von der man, es sei denn als Lehrender, nicht zu sprechen braucht. Sein äußerer Lebensweg ist ein konsequenter Aufstieg aus dem westfälischen Städtchen Sommersell unweit von Höxter über Münster und Chicago nach Berlin, wo er heute u. a. stellvertretender Direktor der Hochschule für Musik ist. Diese weitgehende Konzentration auf das organistische und kirchenmusikalische Amt als Voraussetzung der Komposition erscheint als Gleichnis jener Gesinnung, ein Geschenk des Schicksals, das einer zuchtvoll gebändigten, aber ebenso energisch zur Aussage drängenden Schöpferkraft auch den gebührenden Raum anwies.

HENRYK GAERTNER

MUSIK UND MEDIZIN*

Der Einfluß der Musik auf das menschliche Seelenleben ist von altersher bekannt. Die früheste Erwähnung davon findet sich in den Schriften des *Pythagoras* und nachher bei *Plato*. *Cassiodorus* behauptet, daß man mit Hilfe der Musik die Empfindungen der Angst, des Zornes, des Leides, des Hasses und der Grausamkeit aufheben kann; *Beacham* schreibt der Musik eine Wirkung zu, die das Leben verlängert und das Gemüt anregt. In „*Anatomy of Melancholy*“ sagt *Burton*, daß die Musik die Betrübnis beseitigt, die Arbeitsergiebigkeit steigert, daß sie das Kind beruhigt und zum Einschlafen bringt, daß sie den Soldaten die Gefahr des Todes und den Kranken seine Leiden vergessen läßt. Auch die schöne Literatur liefert uns viele Beispiele aus diesem Bereich, also die Dichtung von dem verführerischen Gesang der Sirenen, der Loreley, von dem Wunderspiel des Orpheus usw. Heute sind die Fragen des Einflusses der Musik und ihrer Elemente auf die psychischen Prozesse des Menschen Gegenstand der Psychologie und der Ästhetik der Musik.

Akustische Reize, Musikwerke oder Teile davon üben ihren Einfluß aber auch auf viele körperliche Prozesse des Organismus aus; sie ändern die Amplitude und den Rhythmus des Atems, sie wirken sich auf die Tätigkeit des Herzens und der Blutgefäße aus, also auf den Schlagaderdruck, den Pulsschlag und die Verteilung des Blutes in einzelnen Körperteilen, sie wirken auf die Ergiebigkeit der Arbeit und auf die Ermüdung der Muskeln, auf die Aussonderung der Verdauungssäfte im Verdauungskanal usw. Diese Feststellung des Einflusses, den die Musik auf die psychischen und physischen Tätigkeiten des Menschen ausübt, erklärt zur Genüge, warum die Musik seit uralten Zeiten der Zivilisation als ein wirksames Heilmittel angesehen worden ist.

¹ Ähnliche Stellen einer plastischen Situationsschilderung ließen sich auch im Weihnachtsevangeliem nachweisen; da aber für beide Werke Sonderuntersuchungen bereits in der Festgabe für Jos. Ahrens zum 50. Geburtstag (1954) vorliegen, darf hier darauf wie auf das dort mitgeteilte Werkverzeichnis verwiesen werden.

* Meinem verehrten und lieben Freunde George QUERANT, dem Begründer und Leiter des Instituts „Culture Psycho-Sensorielle“, dem Vorsteher der „Société Scientifique et Littéraire“ in Cannes gewidmet. (Dr. Henryk Gaertner ist Facharzt für Innere Medizin in Krakau/Polen.)

Musik als Faktor der Therapie

Die Behandlung der Kranken mit Hilfe der Musik hat eine uralte Tradition. So erwähnt die Bibel, daß Davids Harfenspiel den König Saul aus der Melancholie gerettet habe. Aristoxenes, ein Schüler des Aristoteles, behandelte die Wahnsinnigen auf die Weise, daß er sie zuerst durch Trompetenschall rasend machte und nachher mit dem Flötenspiel beruhigte. Im Mittelalter begegnen wir Beobachtungen über den Einfluß der Musik auf die Symptome der Hysterie und anderer psychischer und organischer Krankheiten. Die Musik der Flöte, der Glasharmonika, des Cembalos und der Gesang werden in das Programm der Sitzungen des Dr. Mesmer aufgenommen, der, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin bekannt, Tausenden von ihm „magnetisierten“ Kranken Heilung oder Milderung der Leiden gebracht hatte. Mesmer selbst war Arzt und ein Musiker zugleich; er war ein Freund von Mozarts Eltern; eine Szene der Magnetisierung stellt Mozart im ersten Finale von „Cosi fan tutte“ dar.

Im Laufe des 19. und des 20. Jhs. werden die Nachrichten von wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit über die Behandlung der Kranken mit Hilfe der Musik immer häufiger. Auf umfangreichste Weise hat man die Behandlung der psychischen und nervösen Krankheiten mit Hilfe der Musik bearbeitet. Man verwendet dabei die Musik in der Form eines Hörspiels oder als Chor oder instrumentales Zusammenspiel. Die Benützung der Musik ist auch während, vor und nach einem elektrischen Schock als schmerzenlinderndes und beruhigendes Mittel empfehlenswert. Die Musik hat bei Behandlung von vielen Psychosen, aller Art Vegetativneurosen, der Neurasthenie, der Schlaflosigkeit, der Paralyse, der Störungen in der Fonation, des Stotterns, usw., Verwendung gefunden. Die Musik lindert die Symptome nach der Äther- oder Chloroformnarkose. Die Musik als ein „tonisierendes“ oder „beruhigendes“ Mittel, nicht selten in zeiträumlicher Verbindung angewandt, als ein Bedingungsantrieb, der die Hypnose oder den Schlaf induziert, ist in der Praxis der wissenschaftlichen Forschungsstelle Zegiestów der III. Klinik für innere Krankheiten der Medizinischen Akademie in Kraków, eingeführt worden. Ähnliche Verwendung der Musik habe ich in den Kliniken in Jena und Berlin-Buch beobachtet. England, USA, Frankreich besitzen Spezialinstitute, die das Problem des Einflusses der Musik auf die Erziehung und die Therapie, besonders in den psychiatrischen Anstalten, untersuchen.

Die Problematik der Rolle, welche die Musik als Erziehungs-, Vorbeugungs- und Behandlungsmittel spielt, ist nicht einfach. Einerseits muß man die verschiedenen Eigentümlichkeiten der akustischen Reize, der Musikwerke und ihrer Fragmente in Betracht ziehen. Mit diesem Problem beschäftigten sich schon die alten Griechen, die dem Rhythmus, der Melodie, der Harmonie und den verschiedenen Tonarten spezifische Wirkungen zugeschrieben haben. Dieses Problem interessiert auch die heutigen Forscher. Rhythmische Musik, schnelles Tempo, kurze, abgerissene Töne wirken psychisch- und bewegungsanregend. Klassische Musik soll disziplinierend und aktivierend wirken; romantische Musik soll verschiedene Arten der Neurose und Gefühlskomplexe, Tanzmusik den hysteroiden Bewegungsantrieb entladen. Einige Forscher streben nach Herbeiführung der Ausbrüche mit Hilfe stark emotional wirkender Werke, die die Gefühlskonflikte entladen, andere dagegen empfehlen die Milderung der Stimmungen mit Musik entsprechender Art.

Nicht ohne Bedeutung sind Beobachtungen über den Einfluß der einzelnen Sing- oder Instrumentalstimmen, beziehungsweise ihres Zusammenwirkens verschiedener Art. Das zweite Moment, das man in Betracht ziehen muß, bilden die Umstände der Reproduktion des Werkes; es ist nämlich von Bedeutung, ob sich der Zuhörer im Konzertsaal oder zu Hause befindet, ob das Hören während der Arbeit oder während der Ruhe stattfindet usw. Das

dritte Moment stellt der Hörer selbst dar mit seinen psychischen und physischen Eigenschaften. Dasselbe Musikwerk, unter denselben Umständen mitgeteilt, wirkt auf eine andere Weise auf einen „Choleriker“ und einen „Phlegmatiker“, auf einen müden und einen munteren Menschen, auf einen verärgerten und einen fröhlichen, auf einen hungrigen und einen gesättigten, auf einen Musikgebildeten und auf einen Laien, auf einen Gesunden und einen Kranken. In den Forschungsarbeiten über den Einfluß der Musik auf den Menschen muß man alle drei erwähnten Faktoren berücksichtigen.

Akustische und musikalische Reize als Krankheitsfaktoren

Akustische Reize, Musikwerke und ihre Fragmente können auch auf eine negative Weise auf die Prozesse des menschlichen Organismus einwirken. Auch diese Wirkung bleibt abhängig einerseits von den Eigentümlichkeiten der Reize selbst, anderseits von den Umständen, unter welchen sie erfolgen, drittens endlich von den Eigentümlichkeiten des Empfängers. Viele Reize führen durch ihre Kraft, ihre Dauer und ihre Häufigkeit zur Abschwächung der regelmäßigen psychischen Prozesse, nicht selten zu neurotischen Zuständen. Der Lärm bei der Arbeit, das Geschrei der Megaphone an den Arbeitsstellen, auf den Straßen und öffentlichen Plätzen schwächen die Beobachtungsgabe und die Aufmerksamkeit und werden Ursache häufiger Unglücksfälle, der Herabsetzung der Arbeitsleistung, ihrer Qualität usw. Der Lärm wie auch unsachgemäß ausgeführte Musik üben auch einen Einfluß auf die Tätigkeit der inneren Organe aus, und in Verbindung mit anderen Faktoren veranlassen sie die Entstehung der sogenannten kortikoviszeralen Krankheiten.

Nicht ohne Bedeutung sind auch die äußeren Umstände der Musikdarbietung. In der erwähnten Forschungsstelle unserer Klinik hat man festgestellt, daß die Vorführung empfindsamer Musik in den Morgenstunden bei den Kranken Reizbarkeit erweckt und die Tanzmusik lebhafter Art in den Abendstunden das Einschlafen erschwert. Man muß auch die angeborene oder erworbene Überreizbarkeit des Zuhörers in Betracht ziehen. Es sind ihrer viele Arten. Hierher gehören verschiedene Phonophobien und Dysphonophobien, krampfartige Reaktionen (Berlioz, Smetana, Ampère), zudringliche Musikgedanken, pathologische Assoziationen z. B. aus dem Sehbereich („audition colorée“) oder aus dem Sexualbereich. Viele der erwähnten Erscheinungen kommen nicht nur bei den Zuhörern, sondern auch bei den Ausführenden vor. Bei den letzteren kann man verschiedene Störungen beobachten, wie z. B. die psychisch bedingten Störungen des Gehörs, des Musikgedächtnisses, der Phonation, der Bewegung (Krämpfe der Instrumentalisten), von denen einige in der Umgangssprache mit dem Worte „Lampenfieber“ bezeichnet werden. Manche Störungen führen zu organischen Veränderungen, z. B. zur Entzündung der Atmungswege, zum Emphysem bei den Sängern und den Blasinstrumentenspielern, zur Entzündung der Nerven und Sehnenscheiden bei den Tasteninstrumentenspielern usw. Die Zusammenarbeit von Musiker und Arzt kann große Erfolge bringen durch die Vorbeugung und Bekämpfung der Folgen der mißbräuchlichen akustischen und musikalischen Reize, wie auch der Berufskrankheiten der Musiker.

*

Die Bearbeitung solcher Probleme wie der Schöpfung, der Reproduktion, der Aufnahme und der Pädagogik der Musik, wird unter medizinischem Aspekt viel Neues zur Lösung der bis dahin falsch interpretierten oder gar nicht erörterten Fragen beitragen. Die psychophysischen Eigenschaften mancher Komponisten erklären uns die Eigentümlichkeiten ihrer Werke. Nicht selten haben wir es mit einer Verbindung von medizinischer und künstlerischer, besonders musikalischer Begabung zu tun, was bei solchen Menschen wie Billroth, Borodin, Mikulicz, Czechow u. a. vorkommt. Die speziellen Fragen des Violinspiels habe ich zusammen mit

Z. Felinski in der Arbeit „Grundsätze des Violinspiels“ behandelt. Auf ähnliche Weise behandle ich jetzt die Probleme des Klavierspiels. Die Zusammenarbeit von Musiker und Arzt kann zur Klärung vieler interessanter Probleme wie musikalischer Begabung, Gehör, technischer Geläufigkeit, Gedächtnis u. a. führen.

In der Verwirklichung der erwähnten Möglichkeiten der Zusammenarbeit von Musiker und Mediziner sehe ich weitgehende Möglichkeiten zur Lösung der gemeinsamen Probleme zum Wohl des gesunden wie auch des kranken Menschen, den Worten des Dichters gemäß:

*„Music exalts each Joy, allays each Grief,
Expells Diseases, softens every Pain,
Subdues the rage of Poison, and the Plague;
And hence the wise of ancient days ador'd
One power of Physic, Melody, and Song.“* —

(John Armstrong: „The Art of Preserving Health“, 1744)

MARSILIO FICINO

ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON TONKUNST UND HEILKUNST

Groß Du, gelehrter und kennenswerthet Antonio Canigiano, von Deinem Marsilio Ficino! Warum ich so oft in meinen Studien von der Medizin zur Musik hin und her wandere, fragst Du, lieber Canigiano? Und ich bitte Dich sprechen, was hat denn die Heilkunst mit dem Saitenspiel zu tun? Nun, die Astronomen, lieber Canigiano, möchten die Beziehung zwischen diesen beiden auf das Zusammenwirken der Sternbilder von Jupiter, Mars und Venus zurückführen. Sie sind der Meinung, die Heilkunde stamme vom Jupiter, die Musik vom Mars und der Venus. Unsere Platoniker aber leiten sie alle beide von einem einzigen Gott, nämlich vom Apoll, her. Ihn halten in alter Zeit die Theologen für den Erfinder der Heilkunst sowohl als für den Herrscher im Reiche der Lieder. Orpheus, in seinem Buch der Hymnen, glaubt, er, Apoll, verleihe allen Menschen mit seinen lebenspendenden Strahlen Gesundheit und das Leben selbst, vertriebe auch damit die Krankheiten und überdies, er ordne den Klang seines Saitenspiels, d. h. durch die Bewegungen und Kräfte, alle Dinge und bringe sie eigentlich hervor und zwar auf folgende Weise: mit der Hypate — der obersten Saite, die den tiefsten Ton gibt — den Winter, mit der Neate — der untersten, hellen — den Sommer und mit den mittleren, den dorischen, den Frühling und Herbst.

Da Apoll also Fühner und Erfinder der Musik und der Medizin zugleich ist, so kann uns doch nicht wundernehmen, daß so häufig beide Künste von denselben Menschen ausgeübt werden. Es kommt noch hinzu, daß die Seele und der Leib miteinander von Natur in einem gewissen harmonischen Verhältnis verbunden sind und ebenso auch die Teile der Seele und die Teile des Körpers untereinander, diese harmonischen Verhältnisse scheinen auch der Kreislauf des Blutes und der Säfte und dessen Bewegungen und Pulse nachzubilden. Daß die ertoste Musik, die Harmonie der Seelenteile wahre und wiederherstelle, darüber haben sich Platon und Aristoteles bestimmt ausgesprochen und ich selber weiß darum aus Erfahrung. Ebendasselbe nun leistet die Medizin für die geordnete Ordnung der Teile des Körpers. Da also Leib und

Seele miteinander, wie wir sagten, harmonisieren, so kann es leicht Sache desselben Menschen sein, für diese Harmonie der Seelenteile und zugleich der Teile des Körpers Sorge zu tragen. Aus diesem Grunde übte Chiron beide Künste aus. Ebendarum hat, wie überliefert ist, der Prophet David die Seele und den Leib des in Schwermut verfallenen Saul geheilt. Daß das auch bei anderen seelischen oder leiblichen Krankheiten geschehen könne, haben Demokrit und Theophrast versichert; Pythagoras aber und Empedokles und der Arzt Asklepios haben dies sogar faktisch demonstriert.

Auch ist das gar nicht weiter erstaunlich, denn da der Gesang und die Lieder aus dem Denken des Geistes, dem Schwung der Phantasie und der Leidenschaft des Herzens herkommen und vermittle der abgetheilten und rhythmisch geordneten Luft den doch auch luftartigen Lebensgeist des Hörers in Bewegung setzen können — jener luftartige Lebensgeist stellt das Band zwischen Seele und Leib dar —, so erregen sie leicht die Phantasie, affizieren das Gemüt und dringen ins Innere des Geistes ein; und mit eins beschwichtigen oder beleben sie die Glieder des Körpers und seine Säfte. Dies hat Timotheus gezeigt, als er Alexander, den König, durch Musik erst bis zur Raserei aufregte und hernach ihn wieder beruhigte.

Also — um zu unseren Erörterungen wieder zurückzudenken — die Musik besteht: 1. in der Vernunft, 2. in der Phantasie, 3. im Text; daran schließt sich das Singen an und dem Gesang folgt dann die Bewegung der Finger beim Spiel, dem Spiel aber endlich die Bewegung des ganzen Körpers bei der Gymnastik oder beim Tanz. Wir sehen also, wie die Seelenmusik stufenweise zu allen Gliedern des Körpers herabgeleitet wird. Nach ihrem Vorbild verfahren auch die Redner, Dichter, Maler, Bildhauer, Architekten bei ihren Werken. Da also eine so genaue Verbindung zwischen der Seelen- und der Körpermusik obwaltet, wäre es da verwunderlich, daß von ein und demselben Menschen so gut die Seele wie der Leib in Ordnung gebracht wird? Jedenfalls ist es das nicht für den, der von den Pythagoräern, den Platonikern, vom Merkurius und Aristoxenos gelernt hat, daß Seele und Leib der Welt und der einzelnen lebendigen Wesen nach musikalischen Gesetzen zusammenhalten, und aus den heiligen Schriften der Hebräer weiß, daß Gott alle Dinge nach Zahl, Gewicht und Maß eingerichtet hat. Ein solcher wird sich auch nicht darüber wundern, daß durch die Harmonie fast alle Wesen hingerissen werden, und dem Pythagoras, Empedokles und Sokrates wird er nicht deshalb Vorwürfe machen, weil sie sogar noch in hohem Alter sich dem Leierspiel hingaben. Hingegen wird er einräumen, daß jener Themistokles, der, als man ihm bei einem Gastmahl eine Lyra darsich, sie von sich wies, ein recht wenig gebildeter Mann war. Daß nämlich die gelehrten Männer, die die Verehrer der Musen sind, die Musik eigentlich angehe, das hat unser Platon im Dialog „Alkibiades“ dargetan, wenn er sagt, die Musen seien die Erfinder der Tonkunst und nach jenen wurde sie „Musik“ genannt.

Aber Platon verwarf überall die schmachtende und die verspielte Melodik, weil sie entweder die Seele widerstandslos oder schwelgerisch oder jähzornig mache, hingegen ließ er die ernste gelten als die kräftigste und heilsamste Arznei für Geist, Seele und Körper. Ich aber, um auch von Deinem Marsilio etwas zu sagen, widme aus eben dem Grund mich oft nach meinen theologischen und medizinischen Studien dem ernsthaften Musizieren, Spielen oder Singen, um mich von anderen sinnlichen Ergötzungen fernzuhalten, mir Seele und Leib wieder aufzufrischen und den Geist nach Kräften zum Erhabenen und zu Gott zu erheben, denn ich vertraue auf die Autorität des Merkurius und Platon, die behaupten, die Musik sei uns von Gott verliehen, damit wir den Leib beherrschen, die Seele in Zucht halten und Gott preisen sollen. Ich weiß, daß vor anderen David und Pythagoras solche Vorschriften erlassen haben, und daß sie damit zum Ziel gekommen sind, glaube ich. Lebe wohl!

MUSICA-BERICHT

SCHÖNBERG: „MOSES UND ARON“

Zürich

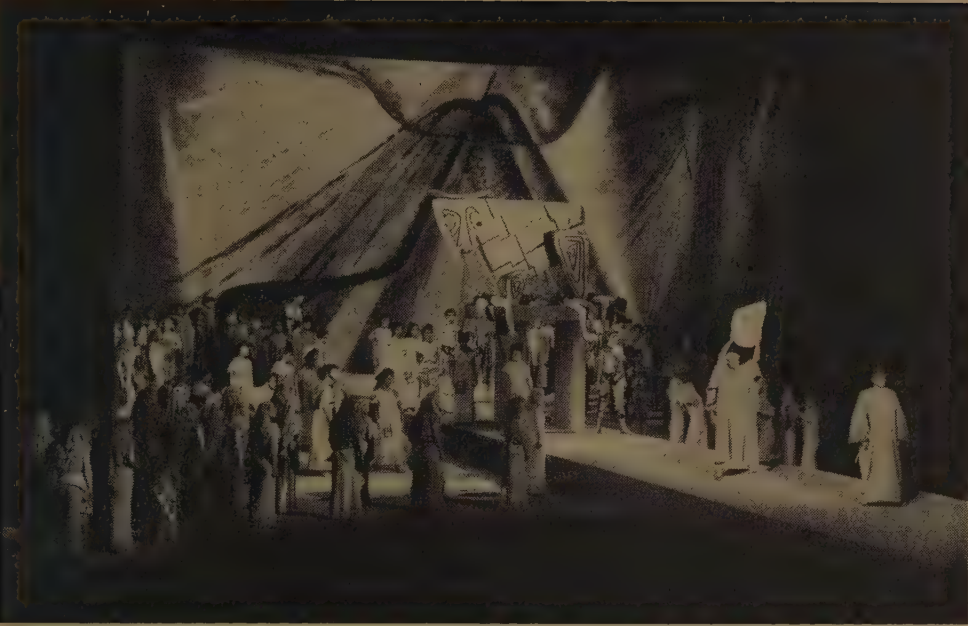
Im März 1954 hat der Norddeutsche Rundfunk nach Überwindung gewaltiger technischer Schwierigkeiten die Welt mit der Musik von Arnold Schönbergs 1930/32 komponierter und unvollendet hinterlassener Oper „Moses und Aron“ zum ersten Mal bekanntgemacht. Die Hamburger Aufführung konnte damals in ihrer konzertanten Haltung natürlich keinen Begriff von Schönbergs außerordentlich kühnen szenischen Konzeptionen vermitteln; es wurden sogar Stimmen laut, die unter Berufung auf gelegentliche skeptische Äußerungen des Komponisten behaupteten, die Oper sei bühnenmäßig überhaupt nicht zu verwirklichen. Diese Zweifel wurden nun behoben durch die am 6. Juni im Stadttheater in Zürich erfolgte szenische Uraufführung, die zugleich den imposanten Abschluß des am gleichen Orte gefeierten 31. Weltmusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und den musikdramatischen Auftakt der Zürcher Juni-Festwochen 1957 bildete.

Außer in dem komplizierten, einen enormen vokalen und instrumentalen Apparat benützenden musikalischen Aufbau sind die Schwierigkeiten, die einer szenischen Darstellung von „Moses und Aron“ entgegenstehen, darin gelegen, daß die die Handlung bewegenden Hauptmotive weniger dramatischer als religiöser und philosophischer Art sind und in recht dunkler, vieldeutiger Sprache formuliert werden, so daß sie durch Maßnahmen des Regisseurs und des Bühnenbildners kaum ganz faßlich gemacht werden können. Dies geht schon aus der knappen Inhaltsangabe des dreiaktigen Werkes deutlich hervor.

Der erste Akt führt in vier Szenen von der Berufung des Moses bis zu dem Entschluß des Volkes Israel zum Auszug aus Ägypten. Gott spricht aus dem Dornbusch zu dem vor dem Wagnis zurückschreckenden Moses, dem er als tatkräftigen Helfer Aron an die Seite stellen will. In der Zwiesprache, die die Brüder halten, treten die Gegensätze ihres Wesens, die den eigentlichen Inhalt des Dramas bilden, scharf hervor: Moses, der mühsam nach Worten ringende Denker, der gottnahe Mystiker, der in tiefem, erleuchtetem Glauben den Unsichtbaren „begreift“, und Aron, der Worte und der Taten mächtig, ganz Wirklichkeitsmensch, der die Existenz Gottes nur aus Zeichen und Wundern er-

kennen und anderen erkennbar machen kann. Drei durch ihn bewirkte Wunder (die Verwandlung des Stabes in eine Schlange, die Hervorrufung und Heilung des Aussatzes, die Verwandlung von Wasser in Blut) sind es auch, die das sich gegen einen unsichtbaren Gott sträubende Volk zum Aufbruch in das gelobte Land veranlassen. Der zweite Akt beginnt mit dem ungeduldigen Harren Arons und des Volkes auf Moses, der schon vierzig Tage auf dem Berge weilt, um aus der Hand Gottes das Gesetz zu empfangen. Zur Beruhigung des Volkes, das nach einem sichtbaren Zeichen verlangt, gestaltet Aron das Goldene Kalb, vor dem sich nun eine wilde Orgie entfaltet. Der endlich erscheinende Moses vernichtet das Götzenbild und stellt in höchstem Zorne Aron zur Rede, der sich mit dem Hinweis auf seine Mission als Ausdeuter der Gedanken des Moses zu verteidigen sucht. An der Wahrheit seiner Gedanken zweifelnd, zertrümmert Moses die Gesetzestafeln, während Aron mit dem Volke die Wanderschaft fortsetzt. Der dritte, von Schönberg nicht komponierte, Akt bringt das Gericht, das Moses über Aron hält, der das Volk der wahren Gottesidee entfremdet hat. Moses verweist das Volk auf die läuternde Kraft der qualvollen Wanderung durch die Wüste, und in diesem Hinweis ist auch das jüngste Schicksal des Judentums beschlossen, wie Schönberg es empfand und wie er es in seiner Oper als *tönende Prophetie* zu formen suchte.

Die musikalische Darstellung dieser geistigen Botschaft bedeutet die Summe aller künstlerischen Erfahrungen Schönbergs. Die strukturelle Einheit des Werkes wird durch eine Zwölftonreihe verbürgt, auf die jeder der mehr als 2000 Takte der Oper bezogen werden kann. Die klangliche und formale Mannigfaltigkeit innerhalb dieses strengen Bezugssystems ist aber beispiellos: angefangen bei der eigentümlich „gläsernen“ Klangfärbung der Dornbusch-Szene und der scharfen Scheidung der Stimmen des Moses (des melodramatischen Sprechers) und des Aron (des in Kantilenen schwelgender Tenors), bis zu den polyphonen Wundern der Sprechchöre, den Flüsterstimmen der auf Moses Harrenden, den ekstatischen Rufen der sich vor dem Goldenen Kalb Opfernden, der kühnen Ausmalung der Wunder des Aron, den hinreißenden Rhythmen der Orgie und der erschütternden Re-



Arnold Schönberg: Moses und Aron, 5. Bild Foto: W. E. Baur, Zürich

signation des Moses — das Ganze auf Grund einer höchsten Plastik der musikalischen Geste erreichenden, mit subtilster Variationskunst abgewandelten Thematik und eines instrumentalen Gewebes von unerschöpflichem Farben- und Nuancenreichtum.

Die Uraufführung ist vor allem als gewaltige Kraftleistung des Zürcher Stadttheaters zu werten. Die Vorbereitungsarbeiten erstreckten sich über die ganze Saison und erforderten rund 350 Chor- und 50 Orchesterproben. Der künstlerische und materielle Aufwand dabei hätte ausgereicht, um fünf bis sechs „normale“ Opern auszustatten und in höchster Vollendung auf die Bühne zu bringen. Die im Theater gegebenen Lösungen befriedigten insbesondere im rein Musikalischen, das durch Hans Rosbaud, der 1954 das Werk auch in Hamburg dirigiert hatte, eine in der Linienführung klare Darstellung erfuhr, wobei der instrumentale Klang weit überzeugender zur Geltung gebracht wurde als der vokale. Restlos anzuerkennen ist die Intensität und Aufopferung, mit der Rosbaud sich für die Verwirklichung der Aufführung einsetzte. Die szenische Gestaltung (Regie: Karl Heinz Krahl, Bühnenbild: Paul Haferung, Tanzleitung: Jaroslav Berger) stand leider nicht auf der gleichen Höhe.

Es wurden vielfach nur ganz primitive und konventionelle Ausdeutungen geboten, die dem geistigen Gehalt des Werkes und den Intentionen des Autors kaum voll gerecht wurden. Sehr zu rühmen waren die Leistungen der beiden Hauptdarsteller: Hans Herbert Fiedler (Moses) und Helmut Melchert (Aron). Die Aufnahme des in jeder Beziehung ungemein schwierigen Werkes war bei der Premiere in Zürich recht zwiespältig: in den respektvollen Beifall der Majorität des Publikums mischten sich nach den beiden Aktschlüssen ein paar schrille Pfiffe, die aber den Beifall nur noch mehr anschwellen ließen. Angesichts der diesmaligen Unvollkommenheit der szenischen Gestaltung wird das genial konzipierte Werk des großen Meisters der Neuen Musik seine volle Bühnenfähigkeit noch zu beweisen haben.

Willi Reich

EGK: „DER REVISOR“

Schwetzingen

Der Wege zur *publicity*, um den die Schwetzingener Festspiele seit Jahren bemüht sind, trug sie in diesem Jahr gleich ein erhebliches Stück voran. Denn der Süddeutsche Rundfunk als Hauptträger der großen Namen in kleinem Rahmen war nach seiner Ausweitung der letzten Jahre ins Internationale nun heuer einen anderen Weg

gegangen: er hatte vor Jahresfrist Werner Egk den Auftrag zu einer Eröffnungsooper für 1957 gegeben, deren Uraufführung an diesem reizenden Platz zwischen Heidelberg und Mannheim den diesjährigen Spielen einen besonderen Klang geben sollte. Diese Hoffnung wurde voll erfüllt, denn Egk, der Theatermann par excellence, folgte hier einmal, wie wir gleich sehen werden, nicht nur dem Gesetz, nach dem er selbst angetreten, sondern auch dem Gesetz des Raumes, für den er zu schreiben hatte: wo anders hätte seine Umformung des Gogolschen Lustspiels gleich wieder einen solchen Rahmen, gemischt aus Heiterkeit und Anmut, froher Laune, aber auch aus Ernst, Scherz, Satire und tieferer Bedeutung, finden können als gerade in diesem Lustspieltempel einer unvergänglichen Lebensfreude?

Egks Begabung für das Heitere und Komische, ja auch das Satirische ist uns nicht neu, aber sie hat in diesem „Revisor“ doch wohl die schönste und geschlossenste Ausprägung gefunden. Zugabe, daß seine Neigung, mit den knappsten Mitteln gradeswegs auf sein Ziel einer plastischen oder vielleicht gar drastischen Aussage loszusteuern, mit kurzen, prägnanten Motiven Atmosphäre sozusagen herbeizuzwingen, ihn manchmal auch hier drastisch werden läßt bis an den Rand des Operettenjargons; im ganzen aber haben wir es doch bei der Seltenheit und Kostbarkeit des deutschen Humors auf der musikalischen Bühne hier mit einer Perle dieser Gattung zu tun, die vielleicht einmal, wenn nicht gleich der „Figaro“, so doch die „Entführung“, wenn nicht gleich „Meistersinger“, so doch der „Wildschütz“ unseres Jahrhunderts werden könnte — schon die Möglichkeit einer Einreihung dieses Werkes in die *bel etage* der deutschen Operngeschichte zeigt die Bedeutung dieser Uraufführung über den Tag hinaus.

Erst nach langem Suchen, in dem Egk, wie er im Festbuch bemerkt, eine Reihe anderer Komödienstoffe mit echtem Feingefühl als zu mechanisiert, zu mathematisch abgezirkelt und zu konstruktiv verwarf — Lustspiel, buffa und Operette sind, wie man weiß, hierfür besonders anfällig — entschied er sich für Gogols weltbekannten „Revisor“, dessen Szenenbau er im wesentlichen folgt, dessen Wortreichtum sich aber natürlich eine wesentliche Raffung gefallen lassen mußte und der endlich von der Pantomime her zweimal, in

der Bestechungsszene und in den Traum-Visiolen von Mutter und Tochter in ihrem Flirt mit dem Hochstapler, eine echt theatermäßige, bühnenwirksame Anreicherung erfuhr. Stets bleibt die Handlung auch für den Kenner des Ganzen flüssig, ja prickelnd und daher in bestem Sinne unterhaltsam, und doch artet das Burleske nirgends, selbst nicht in der Freß-Szene des verhungerten „Revisors“, ins Grobe oder rein Artistische aus. Kammerspielartiger Hauch liegt letztlich über dem Ganzen.

Das hat Egk auch in der Musik betont, die eine nur kleine Streichergruppe mit beispielsweise drei Celli und einem Kontrabaß ausführt, von reichlich Bläsern unter Anführung von kecken Trompeten und buntem Schlagzeug unter Einbeziehung von Harfe und Klavier umrahmt. Die Sprache dieses Orchesters ist äußerst präzise, immer von einer knappen Motivkunst genährt, aber oft auch melodisch so dankbar, daß Kantabilität und Persiflage in ihr gleich erblühen können. Dennoch laufen Orchester und Bühne insofern nebeneinander her, als unten die plastische und pralle Illustrierung der Situation, überwiegend von einer sehr vitalen und glänzend variierten Rhythmik genährt, ihren Platz fand, während oben der echte lockere Parlando-Ton der klassischen buffa, aber stets in glänzender Verständlichkeit des Textes vorherrscht, doch fehlt es auch hier nicht an kunstvoll geschmiedeten Ensembles, die nach außen hin sogar das Gesetz der Nummernoper wahren, ohne doch deswegen eine Spur des Statischen zu tragen.

Die Aufführung selbst, von der Württembergischen Staatsoper Stuttgart und dem Sinfonie-Orchester des Süddeutschen Rundfunks technisch und künstlerisch glänzend vorbereitet, stand mit dem Komponisten am Pult und keinem Geringeren als Günther Rennert als Regisseur, der der Realistik in Bild und Komposition meisterhaft den Hauch des Irrationalen gab, im Zeichen einer prächtigen Geberlaune und machte mit Gerhard Stolz in der Titelrolle und Fritz Ollendorff als seinem Gegenspieler diesen fröhlichen Abend zu einem gesellschaftlichen Ereignis, dem die Anwesenheit des sowjetischen Botschafters Smirnow eine besondere Note verlieh.

*

Otto Riemer

Inzwischen wurde die neue Buffo-Oper fernsehübertragen. Die Befürchtung, eine solche Aufführung könne an Eindruckskraft einbüßen, er-



Werner Egk: Der Revisor Foto: M. Winkler-Betzendahl, Stuttgart

wies sich als unbegründet. War schon der dramatische Atem durch Rennerts psychologisch reichgegliederte Interpretationslinie gewährleistet, so hatte Werner Völger vom Fernsehstudio des Süddeutschen Rundfunks als Bildregisseur sich eindringlich mit Werk und Darstellung befaßt und setzte die Kameras so ein, daß sie das Hin und Her der darstellerischen Akzente, die auf alle Spieler verteilt sind, zumeist präzise erfaßten. Der Gesamteindruck — das wird vielen Opernfreunden unter der Fernseherschaft unvergeßlich sein — war der einer mitreißenden Musikkomödie, in der historisches Milieu und scharfgezeichnete, dramatische Karikatur sich brennend mit heutiger musikalischer Klangsymbolik vereinen.

Ernst Koster

FORTNER: „BLUTHOCHZEIT“

Köln

Seit Debussys Maeterlinck-Oper „Pelléas et Melisande“ und Straussens Wilde-Oper „Salome“, seit der Jahrhundertwende also schon, ist eine immer stärkere Hinwendung zur „Literatur-

Oper“ zu verfolgen. Sie erstreckt sich von Strauss-Hofmannsthal bis herauf zu Strawinsky-Auden. Die drei jüngsten Beispiele sind in Deutschland jetzt Egks „Revisor“ nach Gogol, Klebes „Räuber“ nach Schiller und Fortners „Bluthochzeit“ nach Lorca. Innerhalb eines knappen Monats kamen sie in Schwetzingen, Düsseldorf, Köln zur Uraufführung. Ein höchst disparates Dreigestirn über diesem drangvollen „Opernfrühling 1957“. Egks „Revisor“ eine farbige, flotte Kammeroper-Burleske, Klebes „Räuber“ existentialistisches Opern-Pathos in Zwölftonraison, Fortners „Bluthochzeit“ expressives mehrschichtiges Musiktheater der Zeit.

Man weiß um Wolfgang Fortners eigenwilligen, eigenstarken Zug zum Musiktheater seit seiner verschollenen Schulooper („Cress ertrinkt“) bis zu seiner vielberufenen Märchen-Tanzpantomime „Die weiße Rose“, auch von Hörspiel- und Filmmusiken her („Werther 1949“), von oratorischen Szenen nach Brecht und der Bibel, nach Eliot und Catull, schließlich von seiner dramatischen Szene

„Der Wald“, dem Kernstück der „Bluthochzeit“ des vor jetzt 20 Jahren von Falangisten ermordeten spanischen Dichters Federico Garcia Lorca. Diese Wald-Szene bleibt das Suggestivste, was der nun fast 50jährige, heute in Heidelberg-Freiburg wirkende Komponist für die Musikbühne geschaffen hat. Auch nach Aufführung des Werkganzen darf das, ungeschmälert für die Faszination der Oper, gesagt werden. Für Loras „Lyrische Tragödie“ selber traf das ja schon zu. Hier, im Scheitelpunkt des mythisch blutschuldverstrickten Geschehens, wo die Grenzen zwischen Realität und Irrealität, zwischen „natürlichen“ und „symbolischen“ Gestalten (Doppel-Bräute, Holzfaller-Wald, Tod-Bettlerin, Mond) aufgehoben sind, wo alles ins Nüchtern taucht, hat das Unaussprechbare Raum, hat Musik ihre tiefste, eigentlichste, ihre bindende und banende Macht.

Mit sparsamsten musikalischen Mitteln erzielt Fortner äußerste Eindringlichkeit: mit zwei verloren klagenden Streicherstimmen (zwölftonreihige Spiegelformen), einem irren Flüsterton, einer verwehten Gitarren- oder Kastagnetten-Floskel, einem schneidenden Bläserstoß. Nie war musikalische Verdichtung spröder und hintergründiger zugleich. Die Variation, das Rondo, das In- und Um-sich-Kreisen, durchwirkt nicht nur den „Wald“. Wie ein Netz ist es über alle sieben Bilder geworfen. Noch die knappen Vor- und Nachspiele sind davon bestimmt. Allerdings, sie wirken ungleich dicht, die Zwischenspiele und die Einzelszenen. Vielleicht, weil Fortners folkloristische Verfremdung bisweilen um ein Gran mehr zu Kolorit als zu Stil hinneigt und weil manche metaphorische Unmittelbarkeit des „Wortgesichts“, wie Enrique Beck, der Lorca-Übersetzer, formulierte, in Fortners „Tongesicht“ mehr grell als prall erscheint. Dies vor allem in den ersten Bildern. Im Cante Jando des 4. Bildes, in der Wald-Szene und in der Ballade des ausgedehnten Finales decken sich Text und Ton vollkommener, ist ein beständiges höheres Drittes erreicht. Nicht zuletzt kraft der nahtlosen Übergänge zwischen Wort und Ton: vom gehobenen Sprechen über einen akzentuierten Rezitativton bis zu weitgespanntem Arioso. Die dynamischen Schraffierungen der Umgangssprache (Bräutigam, Brautvater, Nachbarin, Holzfaller), die psalmodierenden Skansionen der Spruchsprache (Mond, Mädchen, Mütter), eine kichernde Koloratur- und eine hexenhafte Chanson-Partie, der hochexpressive volle Gesangsduktus (Braut, Brautmutter, Leonardos) —

welche Skala an „Vokalmusik“. Für das vom Dichter Vorgeformte (Wiegenlied, Tanzlieder, Totenballade) boten sich pentatonische, altdeutsche und andalusische Muster an. Natürlich ist auch dieses Musiktheater weder ohne Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ noch auch ohne Alban Bergs „Wozzeck“ zu denken. Aber es bleibt darum doch unvertauschbar Fortners „Bluthochzeit“. Ein Komplex aus der aggressiv prophetisch-poetischen Einheit, Fortner-Lorca, auf den Hauptnenner eines tragisch humanistischen Musiktheaters unserer Zeit zu bringen. In Erich Bormann, dem an zeitgenössischen Opern nicht nur in Köln bewährten Spielleiter, und in Günter Wand, dem um Neue Musik insbesondere auch um Fortners Musik so verdienten Gürzenichkapellmeister, hatte das Werk zwei Mittler von besonderen Graden. Bormann fand mit seinem Bühnenbildner Walter Gondolf für den Passionsweg der „Bluthochzeit“ einen hartkonturierten, abstrahierenden Bild- und Darstellungsstil, ebensoweit dem folkloristisch betretenen wie dem laienspielhaften Stil verflossener Zeit überlegen. In dem genau abgestimmten Ensemble spielte, sprach und sang sich Natalie Hirsch-Gröndahl von Bild zu Bild entscheidender in die zentrale Gestalt der Mutter hinein: eine ragende Urmutter der Schmerzen. Günter Wands lodernde Geistigkeit zwang die durch keine Ismen getrüben züngelnden Rhythmen, die brennenden Klangketten, die glühenden Kontrapunkte immer neu zu (nicht immer neuen) Formeinheiten zusammen.

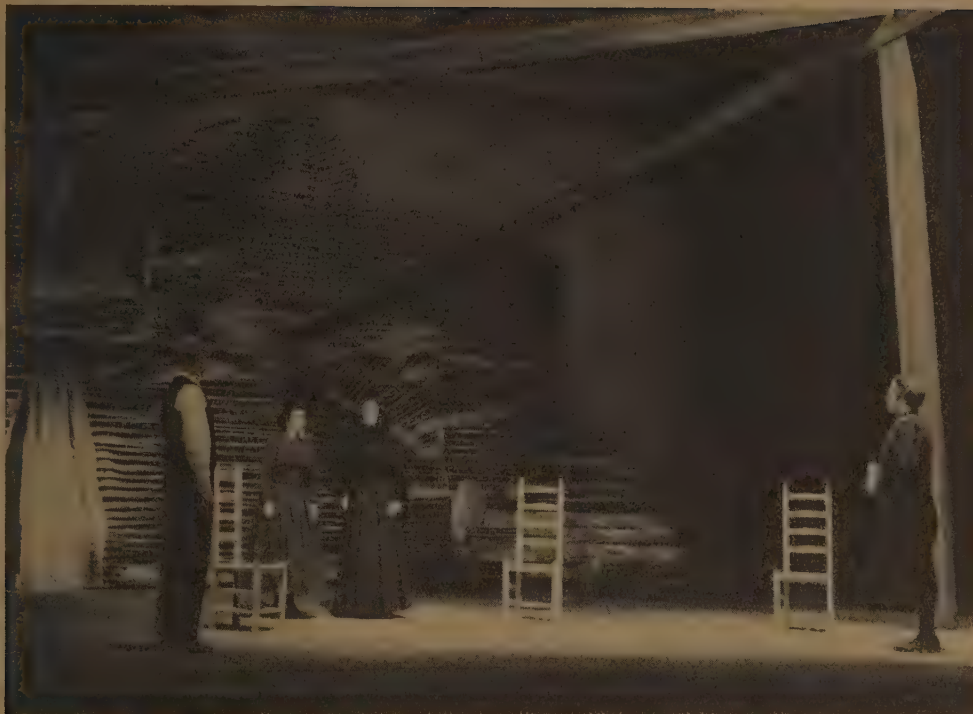
Ein denkwürdiger Uraufführungstag am Pfingstvorabend 1957 in Köln, ein Schritt weiter zu einer Opernform, die, auf dem schmalen Grat zwischen „Bühnenmusik“ und „Musikdrama“, Dichtung und Verdichtung von Text und Ton als autonomen Mächten erstrebt. Das ansehnliche Auditorium, darunter von weither herbeigereiste Kenner, Komponisten, Kapellmeister, Intendanten, Kritiker, fand sich vom Gewicht des Werkes und der Wiedergabe stark beeindruckt, berührt vom Ernst der Stunde.

Heinrich Lindlar

KLEBE: „DIE RÄUBER“

Düsseldorf

Ist es eine Art Mangelerscheinung der modernen Musik, daß sich Opernkomponisten neuerdings so stark auf Dramen der Weltliteratur stützen? Wird dieser mögliche Vorwurf im Rahmen der staunenswerten Uraufführungsserie des Sommers entkräftet werden? Jedenfalls, es ist bereits durch



Wolfgang Fortner: *Bluthochzeit*, 3. Bild Foto: G. Walter, Köln

Giselher Klebe's Oper „Die Räuber“ in einem Falle geschehen. Pfiffe von der Galerie herab nährten den Beifall für den 32jährigen, aus Mannheim Gebürtigen, bis sich der fünfunddreißigste Vorhang zuzog. Und die „Deutsche Oper am Rhein“, die sich während ihrer ersten Saison im Etappenbereich der Starsänger-Oper zur Ruhe zu setzen schien, hat hiermit den Kurs auf ein umfassendes „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ (so hieß ihre Veranstaltungsreihe) tatsächlich angesteuert.

Klebe hat sich den Text auf ein Viertel zusammengestrichen. Die Vehemenz der Schillerschen Sprache ist voll erhalten, die Rapidität des dramatischen Vorgangs womöglich beschleunigt. Der Szenenaufbau, im Hinblick auf die Vertonung als „Nummern-Oper“, blieb wohlgegliedert. Auf den ersten Blick vermeint man freilich den genialen Umriss des Büchnerschen „Woyzek“ im Duplikat wiedererkennen zu müssen. Beim zweiten Durchlesen erscheint etwas anderes hervorgehoben: die Grundsubstanz des ehemals marktgängigen Banditen- und Schauerreißers. Die dramaturgisch

triebkräftige Charakteranlage scheint dem Helden Karl Moor nun ganz und gar abzugehen; Franz ist ohnehin weitgehend ein Greuel und Amalia eine Operndiva, der Pater eine Charge gleich Hermann, Daniel und dem aus dem Räuberkollektiv allein noch herausragenden Schweizer. So konnte Klebe gewiß nicht, wie Alban Berg es bei seinem „Wozzeck“ tat, aus dem Charakterkern der Hauptperson heraus komponieren. Würde er Schillers Ethos verleugnen? Weshalb hat er überhaupt nur die gedoppelte dramatische Urlandschaft übriggelassen? Einmal den eisig-dezenten Formalismus eines Adelsschlosses mit angedeuteten Repräsentationsräumen, Treppenübergängen, Kellergelassen, bergkristallinen Glanzlichtern? Zum anderen die sehr ähnliche Düsternis eines Böhmerwaldes, auf dessen Wolkenbänken sich heißer Revolutionswiderschein abzeichnet? Hat etwa Klebe derart die Tiefenschicht Schillers, des Existenzphilosophen, erreicht? Das ist nun bereits die Beschreibung des in jeder Hinsicht sinnvollen Bühnenbildes von Dominik Hartmann, der die zwei „Gegenden“ obendrein mit zwei schrägen



Giselher Klebe: Die Räuber (Walter Dicks als Franz, Walter Beißner als Karl) Foto: Theis, Düsseldorf

Spielflächen unauflöslich ineinander verkeilt und sie während der grandiosen Simultan-Szene beim dritten Aktschluß gleichzeitig aufblendete.

Es ist viel darüber geredet worden, daß die Zwölftonreihe, im Gegensatz zum Sinfonie- und Sonatenthema, keine Zielrichtung, ja nicht einmal ein vorderes und rückwärtiges Ende besäße. Das aber ist wahr! Die von künstlerischer Wahrheitsliebe diktierte Reihentechnik kann den Gegensatz von Vergangenheit und Zukunft beseitigen. Sie kann in der Tat „die Zeit zum Raum machen“, nicht nur als Spielerei mit Einsteinschen oder sonst astro-atomphysikalischen Ideen, sondern so, daß es musikdramatisch zu hören ist. Sie kann entlegene „Gegenden“ zueinander in Tuchfühlung rücken und zugleich unwiderruflich getrennt lassen. Sie kann vollends den „Charakter“ von der einen „Gegend“ immerfort in die andere verpflanzen und Wandlungsprozesse von der merkwürdigsten Folgerichtigkeit in ihm herbeiführen. Was den Literaturkennern seit Proust und Joyce schon geläufig ist, was in den Dramen Wilders, Becketts, Ionescos allmählich erst klarkommt — dieses zuerst von absoluten Musikern und abstrakten Bildnern erschlossene Neuland hat Giselher Klebe musikdramatisch auf erstaunlich

richtigem Wege beschritten. Der gläsern präzise und preziös gespaltene Orchestersatz beispielsweise, der den Franz Moor mit schlimmeren Seelenfesseln einspinnt, als es das normale Theaterschurkentum je vermöchte, wird im vierten Aufzug unversehens mit ein Charakteristikum Karls, des Freiheitshelden von vormals. Dur-Akkorde von idealer Vollblütigkeit kennzeichnen jeweils Amalia für kurze Auftrittsmomente und werden sofort wie von Schicksalshand an die geregelte Atonalität angeschlossen. Nach und nach geht beim Zuhören die Besorgnis gänzlich verloren, Klebe könnte die ihm jederzeit à la Schiller verfügbaren, durchschlagenden Dramenakzente nur aus dem Handgelenk dreinwerfen — ohne existenzphilosophischen Blick auf den Hintersinn des Schillerschen Ethos. Bisher fast ohne Erfahrung mit singenden Solostimmen, hat er diese dem Regelzwang zwar nicht entzogen, sie aber außerdem mit einer Prachtfülle arioser Einzelheiten bedacht und mit höchst opernhafter Wirkung zusammengekoppelt.

Für verschiedene Mitglieder des alten Düsseldorfer Ensembles war die Uraufführung im Rahmen der Zwei-Städte-Oper eine vollendete Rehabilitation: für Günter Roth, der die Chorregie wuchtig auf engem Raum konzentrierte, für Helmut Fehn (Vater Moor), Walter Beißner (Karl) und selbst Ingeborg Lasser, wiewohl ihr streitbarer Pater als Altpartie doch befremdete. Weiter ist Elisabeth Schwarzenberg (Amalia) eine dramatische Fachvertreterin erster Klasse, Reinhard Peters ein kommandierender Mann als Dirigent moderner Opernmusik. Als hochzeremoniell geschaubter, erst ganz zuletzt grauenhaft niederbrechender Franz gastierte Wilhelm Walter Dicks mit sämtlichen Qualitäten, die man von einem Mitglied der Berliner Felsenstein-Bühne erwartete.

Heinrich von Lüttwitz

„WELTMUSIKFEST“ DER IGNM Zürich

Seit zwei Jahren hat die 1922 in Salzburg gegründete „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) ihre alljährlichen Festivals mit dem etwas hochtrabenden Titel „Weltmusikfeste“ versehen. An den künstlerischen Ergebnissen der Festivals hat die neue Bezeichnung kaum etwas geändert. Das Faktum, daß ursprüngliche musikalische Begabungen gegenwärtig viel spärlicher vorhanden sind als in den zwanziger Jahren, gab dem 31. Festival der IGNM das charakteristische Gepräge. In den vier Hauptveranstaltungen (zwei Symphoniekonzerte und zwei

Kammerkonzerte), in denen 16 Werke von Komponisten aus 12 verschiedenen Nationen zur Aufführung gelangten, wurde kein einziges neues Genie „entdeckt“; wohl aber bestätigten einige schon bekannte Komponisten durch die von der internationalen Jury ausgewählten Werke ihren hohen Rang. Es waren dies: der Deutsche Karl Amadeus Hartmann mit seiner 6. Sinfonie, der in England naturalisierte Ungar Matyas Seiber mit einem Konzertstück für Geige und Klavier, der in der Schweiz naturalisierte Russe Wladimir Vogel mit einer nach Worten von Hölderlin geschaffenen „Gotthard-Kantate“, der Schweizer Robert Oboussier mit drei Chor-Psalmen, und der Amerikaner Leon Kirchner mit einem Klavierkonzert. Solides technisches Können bei mangelnder Originalität zeigten: der Argentinier Juan José Castro mit Variationen über ein Choralthema, Billy Jim Layton (USA) mit einem Streichquartett, Roman Haubenstock-Ramati (Israel) mit Rezitativ und Arie für Cembalo und Orchester, Vittorio Fellegara (Italien) mit einem Orchesterkonzert, Maurice Jarre (Frankreich) mit einer Passacaglia für Kammerorchester, Hans Werner Henze (Deutschland) mit Fünf neapolitanischen Liedern, Gustavo Becerra Schmidt (Chile) mit seiner 1. Sinfonie. Kühne Vorstöße in musikalisches Neuland versuchten: Yorisuné Matsudaira (Japan) mit Klangfiguren für Orchester, Aldo Clementi (Italien) mit einer Sonate für Trompete, Gitarre und Klavier, Bo Nilsson (Schweden) mit einer die elektronische Musik imitierenden Komposition, Karl Heinz Füssl (Österreich) mit dem Gedächtnis von Anton Webern gewidmeten Orchestervariationen, die zu heftigen Protestkundgebungen des Publikums führten. An der durchweg vorzüglichen Wiedergabe sämtlicher „Festwerke“ waren zahlreiche ausgezeichnete Solisten und das Zürcher Tonhalle-Orchester unter Leitung von Erich Schmid und Niklaus Aeschbacher und das Studio-Orchester Beromünster, dirigiert von Ernest Bour, beteiligt. Die bei diesem Festival zum ersten Mal versuchte Neuerung, in jedem Programm auch ein Werk eines Meisters der modernen Musik zu bringen — es waren diesmal Werke von Prokofieff, Webern, Bartók, Hindemith und Strawinsky — erwies sich als unzweckmäßig, denn diese Werke zogen das Interesse des Publikums allzu stark auf sich und schädigten so die Interessen der noch unbekannten jüngeren Komponisten, deren Förderung doch die Festivals der IGNM vor allem gewidmet sein sollen.

Das Zürcher „Weltmusikfest“, das in der hier gesondert besprochenen Uraufführung von Schönbergs nachgelassener Oper „Moses und Aron“ gipfelte (siehe S. 404 f.), war von zwei interessanten Sonderveranstaltungen umrahmt: in der ersten führte das „Studio di Fonologia“ des Mailänder Radios elektronische Musik der Italiener Bruno Maderna und Luciano Berio, sowie des Franzosen Henri Pousseur vor, Werke, die als akustische Experimente sehr fesselten, aber mit Musik im hergebrachten Sinne nicht mehr viel zu tun hatten. Die zweite Sonderveranstaltung war traditionsgemäß der Musik des Gastlandes gewidmet und brachte neben drei Schweizer Meisterwerken (Etüden für Streichorchester von Frank Martin, Etüden für Frauenstimmen und Orchester von Constantin Regamey, Violinkonzert von Willy Burkhard) drei sehr „experimentelle“ Mutationen für Kammerorchester von Jacques Wildberger (Basel) und einige bedenklich triviale Catull-Lieder von Franz Tischhauser (Zürich).

Eine geistige Rückschau auf das Fest und Erörterung der allgemeinen Zwecke und Ziele der IGNM brachte eine von Hans Curjel geleitete öffentliche Diskussion, bei der unter sehr starker Beteiligung der Festgäste verstärkte Bemühungen gefordert wurden, um die gegenwärtig vor allem in den Kreisen der jüngeren Komponisten herrschende Mißstimmung gegen die Leitung der IGNM zu überwinden. Es wurden allerlei Reformen, die zumeist auf Verbesserung der Arbeit der Jury zielten, empfohlen, Reformen, die sich wahrscheinlich schon bei dem nächsten Festival, als dessen Schauplatz Straßburg bestimmt wurde, bemerkbar machen werden.

Willi Reich

WIENER FESTWOCHEN

Wien

Die Wiener Festwochen sollten in diesem Jahr besonders „festlich“ werden: man wollte Künstler und Ensembles aus den Ländern der Großen Vier in das freie Wien einladen, zu einem wirklich internationalen Fest. Im nächsten Jahr sollten dann „Donaufestspiele“ folgen, an denen teilnehmen alle Nachbarländer Österreichs eingeladen worden wären. Im Oktober und November des vergangenen Jahres wurden diese Pläne zerstört. Aber die *pièce de résistance* der Wiener Festwochen 1957 blieb unverändert: das 8. Internationale Musikfest der Konzerthausgesellschaft. Dieses Fest ist zwar ein „modernes“, aber kein ausschließliches oder gar avantgardistisches Festival. Charakteristisch für diese Linie war das Eröffnungskonzert der Wiener Symphoniker unter

dem sehr gestenfreudigen jungen Dirigenten Lorin Maazel. Man spielte Gustav Mahlers erste Symphonie und Strawinskys „Sacre du printemps“. Das ergab eine sehr wirkungsvolle Ouvertüre, die auch den Beifall des Publikums fand.

Dann folgten, mit je zwei Konzerten; zwei berühmte Gastorchester: das von Ernest Ansermet gegründete und geleitete „Orchestre de la Suisse Romande“ und das gleichaltrige, ebenfalls erst seit 1918 bestehende „Cleveland Symphony Orchestra“ unter seinem ständigen Leiter George Szell. Das durch zahlreiche Schallplatten bekannte Schweizer Ensemble entsprach genau den Vorstellungen, die man sich von ihm machte: ein ungewöhnlich kultiviertes und homogenes Orchester, das vor allem in der Interpretation der Werke Debussys (Iberia) und Ravels (La Valse) sich auszeichnete, das die Petruschka-Suite trocken und präzise spielte, die „Musik für Saiteninstrumente“ von Bartók nicht ganz so spannungsvoll wiederzugeben verstand und für welches Martins Violinkonzert weitaus mehr geeignet ist als Beethovens Klavierkonzert in c-moll. Das Cleveland-Orchestra, härter und brillanter, zeichnete sich besonders bei der Wiedergabe von Hindemiths „Metamorphosen“, aber auch in Debussys „La Mer“, diesem schwierigsten Werk des Impressionismus, aus. Die beiden Novitäten, welche die Gäste mitbrachten, fanden geringeres Interesse: zwei „Hymnen“ für Orchester des vor kurzem verstorbenen Schweizer Willy Burkhard und eine zwölftönig beginnende, aber dann konventionell verlaufende „Musik für Orchester“ des etwa siebzigjährigen amerikanischen Komponisten Wallingford Riegger. Leopold Stokowsky, der große Klangzauberer, leitete ein Konzert der Wiener Philharmoniker. Zwischen Werken von de Falla, Debussy und Strawinsky stand, recht verloren, ein vom Komponisten gespieltes Klavierkonzert von Kurt Leimer, ein wenig originelles, für seine schwache Substanz viel zu langes, banal-bravouröses Werk.

Mit diesen Novitäten darf das „Requiem Chorale“ von Johann Nepomuk David nicht in einem Atem genannt werden. Es bildete den allgemein anerkannten Höhepunkt der ersten Musikfestwoche. Die Uraufführung hatte David der Wiener Singakademie und den Wiener Symphonikern sowie den Solisten Teresa Stich-Randall, Marga Höffgen, Julius Patzak und Frederick Guthrie unter der Leitung Hans Gillebergers anvertraut. Nach

der „Deutschen Messe“ und der „Missa Choralis“ verwendet der Komponist hier zum ersten Mal auch Solisten und ein Begleitorchester, dessen Bläser nur zweifach besetzt sind, das aber mit einem großen Schlagwerkapparat, mit Vibraphon, Xylophon und Röhrenglocken, ausgestattet ist. Der Charakter dieser ernsten und gehaltvollen Musik ist durch den Text der „Missa pro defunctis“ bestimmt. Sehr merkwürdig und eindrucksvoll ist der Gegensatz zwischen den ersten, ganz mit dem inneren Ohr gehörten Teilen und den folgenden Partien, die zuweilen fast effektiv instrumentiert sind und im kanonischen Mittelteil des „Dies irae“ einen Höhepunkt erreichen. Ebenso bemerkenswert sind die plastischen, zuweilen an Strawinskys „Psalmensymphonie“ erinnernden Formen, etwa des „Offertoriums“ oder des „Sanctus“. Das Werk machte einen tiefen Eindruck.

Wenige Tage vorher hatten Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks unter Eugen Jochum Monteverdis „Marien-Vesper“ von 1610 aufgeführt, ein Werk von edler Schönheit, durch dreieinhalb Jahrhunderte von uns getrennt — und doch dem Besten im liturgischen Schaffen der Gegenwart verbunden.

„Symboli chrestiani“ nennt der in Paris lebende russische Komponist Nicolas Nabokov eine sieben-teilige Kantate für Bariton, Streicher, acht Bläser und Schlagwerk. Ähnlich wie David beginnt Nabokov in einer fast abstrakten, hochspirituellen Tonsprache, mündet aber dann, nach dem „Introitus II“, nicht in Realismus, sondern in eine fast volkstümliche Melodik, deren Charakter durch Anklänge an früheste Gregorianik, griechische und byzantinische Modi bestimmt wird. Die Partitur zeigt die stets klare und übersichtliche Handschrift eines hochkultivierten Musikers, dessen Eklektizismus sich schon bei der Auswahl der Texte erwies, die von römischen Sarkophagen, von Ausgrabungen unter dem Petersdom von Lactantius, einem der ersten römisch-christlichen Dichter, stammen. Hermann Prey, der das Baritonsolo der „Symboli chrestiani“ sang, war auch der Solist von Hans Werner Henzes „Neapolitanischen Liedern“, in denen Italienisch-Folkloristisches und Dodekaphonik auf sehr ansprechende und reizvolle Weise legiert sind. Der italienische Dirigent Massimo Freccia leitete die beiden Erstaufführungen mit gelenkiger Hand und erwies sich bei der Interpretation von Schumanns vierter Symphonie und in

Ravels zweiter Suite aus „Daphnis und Chloe“ als überaus sensibler und temperamentvoller Dirigent.

Das Oratorium „Wagadu Untergang durch die Eitelkeit“ von Wladimir Vogel hat ein seltsames Schicksal. Es wurde bereits 1930 geschrieben, kam aber erst fünf Jahre später zur Uraufführung. Dann wurde die Partitur während des Krieges zerstört, aber der Komponist rekonstruierte nach Skizzen das abendfüllende Werk und ließ es 1955 in der Tonhalle zu Zürich wiederaufführen. In Wien machte es jetzt allerstärksten Eindruck. Auch in Berlin wird man es während der Festwochen im Herbst dieses Jahres vom gleichen Ensemble hören können: dem St. Galler Kammerchor, dem Kammersprechchor Zürich, dem Pariser Saxophonquartett Marcel Mule und einer Reihe ausgezeichneten Schweizer Solisten unter der Leitung des Dirigenten Werner Heim. Zugrunde liegt eine von Leo Frobenius aufgezeichnete Sage der Rifkabylen, die vom dreimaligen Untergang der Märchenstadt Wagadu berichtet: durch Eitelkeit, durch Treubruch und durch Habgier. Der Held der ersten Episode ist der Königssohn Gassire, der, in einem mörderischen Krieg mit seinen Nachbarn, nicht nur die Stadt Wagadu, sondern auch seine acht Söhne verliert. Vladimir Vogel, 1896 in Rußland geboren und gegenwärtig in Ascona beheimatet, hat diesen Text auf eine höchst originale Art „vertont“, und zwar nicht nur für Chor- und Singstimmen, die von sechs Blasinstrumenten begleitet werden, sondern auch für einen Sprechchor, der in genau notierter Tonhöhe rhythmisch flüstert, wispert und spricht. Regelrechte Fugati von Solosprechstimmen und Chor kann man da hören, Singstimmen, die in die Sprachmelodie münden — und umgekehrt. Aber nie hat man den Eindruck des Ausgeklügelten oder gar Verspielten. Stünde nicht jedes Wort, jede Note im Dienste des Ausdrucks, so wäre man versucht, von einer einzigartigen Virtuosität in der Handhabung dieses neuartigen und vielfältigen Mittels zu sprechen.

Die festliche moderne Opernaufführung dieser Wochen fand nicht in der Wiener Staatsoper, sondern beim Musikfest im großen Konzerthausaal statt. Unter der Leitung von Heinrich Hollreiser erlebte Orffs „Antigonae“ ihre Wiener Erstaufführung. Eine Reihe hervorragender, mit ihren Partien zum Teil von früher her bestens vertrauter Künstler vermittelten, auch im Kon-

zertsaal, einen nachhaltigen Eindruck, der lediglich durch das allzusichtbare Orchester in voller Aktion gestört wurde. Ihre Namen: Christl Goltz, Marilyn Horne, Hermann Uhde, Helmut Krebs, Waldemar Kmentt, Ivo Zidek, Josef Greindl, Ilona Steingruber und Alfred Poell. Das Orffsche Instrumentarium wurde von Mitgliedern der Wiener Symphoniker bedient, jenem Orchester, das während des Musikfestes den schwersten Strang zu ziehen hatte, sich von einem Tag auf den andern auf immer neue Stile und Dirigenten umstellen mußte — und kaum einmal Zeichen von Ermüdung zeigte.

Große Oper gab es noch einmal im Konzertsaal, als Hans Swarowsky Vorspiel und Finale aus der „Bürgschaft“ von Weill und Neher sowie die Tribunalsszene aus Gottfried von Einems „Danton“ dirigierte. Das eine Mal: episches Theater, mit kommentierendem Chor und den Bänkelliedern der drei Erpresser; das andere Mal eine wild bewegte dramatische Szene mit Dantons Verteidigungsrede und dem leidenschaftlich partei ergreifenden Volk von Paris. Beide Werke sind in ihrer Originalität überzeugend. Weills Musik wird bei den bevorstehenden Berliner Festwochen die Bewährungsprobe auf der Bühne zu bestehen haben; Einems Partitur macht noch den gleichen rasanten Eindruck wie vor zehn Jahren, als sie während der Salzburger Festspiele uraufgeführt wurde. Zwischen diesen beiden dramatischen Fragmenten stand Rolf Liebermanns „Streitlied zwischen Leben und Tod“, ein wirkungsvolles, durch seine eigenartige, und zuweilen auch etwas stereotype Harmonik fesselndes Stück für zwei Soprane, Tenor, Baß, gemischten Chor und Orchester. Sympathisch durch die Einfachheit der Diktion wirkte Rudolf Wagner-Régenys „Genesis“, eine Vertonung des lateinischen Bibeltextes für Altsolo, Chor und kleines Orchester.

Josef Krips brachte mit den Wiener Symphonikern zwei Erstaufführungen: eine „Musica fera“ des jungen Wieners Paul Angerer, eine dreisätzige, lineare Komposition von wohlgezügelter Wildheit, und eine harmonische sehr überladene, dynamisch überhitzte Symphonie von William Walton. Paul Hindemith, ein Freund der Konzerthausfeste, war nach Wien gekommen, um seine dreiteilige Kantate „Ite, angeli veloces“ nach Dichtungen von Paul Claudel zu dirigieren. Zu dem bekannten „Gesang an die Hoffnung“ traten der „Triumphgesang Davids“ und „Custos quid de nocte“. Wieder gelang es Hindemith, das sonst passive Konzertpublikum zu ak-

tivieren, indem er es zum Mitsingen aufforderte, und wieder wurde der Komponist im Kreis der Ausführenden, zwischen Christa Ludwig und Julius Patzak mit der Singakademie und den Wiener Symphonikern im Hintergrund, lebhaft gefeiert.

Was in den vier Kammerkonzerten geboten wurde, sei wenigstens kurz erwähnt. Da gab es einen von Erik Werba geleiteten Abend mit Britten biblischer Szene „Abraham und Isaac“, mit ungarischen Bauernliedern Bartóks und Janáček's „Tagebuch eines Verschollenen“, bei dessen Interpretation sich besonders Hilde Rössel-Majdan und Ivo Zidek hervortaten. Da hörte man, nach Kompositionen des Wiener Raimund Weissensteiner und des Ungarn Jenő von Takacs eine unterhaltsame Piccini-Bearbeitung durch Wolfgang Fortner, die stellenweise so klang, als ob einige Bläser in anderen Schlüsseln spielten. Das Ereignis dieses Konzerts war Karl Amadeus Hartmanns vierte Symphonie für Streichorchester, ein eigenständiges, hochexpressives Werk, dem man freilich die Wiedergabe durch ein großes und virtuoses Ensemble wünschte. Dirigent war Michael Gielen. Da war Peter Stadlen mit einem englischen Ensemble gekommen und leitete Schönbergs „Pierrot lunaire“ und Waltons geistvolle „Façade“ auf Morgenstern-ähnliche englische Gedichte. Die Sprecherin war Hedli Anderson. Da war schließlich Yehudi Menuhin, der, begleitet vom Wiener Kammerorchester, die Violinkonzerte in a-moll und E-dur von Bach und dazwischen das Konzert in D-dur von Mozart spielte: zugleich sein eigener Dirigent und zugleich die Brücke vom Neuen zum großen Alten zurück schlagend.

Der Chronist vermerkt, daß ein Großteil dieser Konzerte lebhaften Publikumserfolg hatten und daß sich viel Jugend in den Sälen einfand, „Musikalische Jugend“, die während des Internationalen Musikfestes den XII. Weltkongreß der „Jeunesses Musicales“ in Wien abhielt und die Gelegenheit benützte, nicht nur zu tagen und selbst Musik zu machen, sondern auch zahlreiche neue Werke zu hören.

Helmut A. Fiedtner

PANORAMA DER GEGENWARTSMUSIK Prag
Prag hat in diesem Jahr seinen traditionellen „Musikfrühling“ als großes Panorama der Musik des 20. Jahrhunderts gestaltet. Das ergab in vielleicht noch stärkerem Maße als in den ver-

gangenen Jahren ein lebhaftes Gespräch zwischen Musikern der verschiedensten Nationen, einen Meinungsaustausch, der in den Opernhäusern und Konzertsälen begann und in den Hotelhallen und im Klub des Komponistenverbandes fortgesetzt wurde. Vom fernen Osten bis zum fernen Westen waren auch diesmal die Gäste nach der tschechoslowakischen Musikmetropole gekommen, die es in zehn Jahren verstanden hat, die Aufmerksamkeit der ganzen Musikwelt auf dies Fest der Völker zu lenken. Man konnte Schostakowitsch im Gespräch mit dem Dirigenten Munch sehen; da tauchten die Köpfe der Komponisten Gerster, Kabalewski, Szeligowski, Rivier, der Dirigenten Mrawinski, Konwitschny, Silvestri, der Solisten David Oistrach, Suzanne Danco und Fischer-Dieskau auf. Dies internationale Leben gehört nun mal zu diesem Festival, das sich über drei Wochen erstreckt und sich bei den Prägern ungewöhnlicher Popularität erfreut.

Die Programmauswahl war durch die diesmalige Thematik besonders schwer, schwerer jedenfalls als 1956, da man Mozart feierte, und 1958 wenn Janáček im Mittelpunkt stehen wird. Was man zu hören bekam, war in der Tat ein Überblick über das neuere Musikschaffen von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Daß das Schwergewicht spürbar bei Meistern wie Schostakowitsch, Bartók, Honegger, Janáček lag, war unverkennbar. Die neuere deutsche und österreichische Musik war in diesem Kreis repräsentativ vertreten durch Alban Bergs Violinkonzert, das der Geiger André Gertler großartig spielte, und Carl Orffs „Carmina burana“, die unter Franz Konwitschny mit dem prachtvollen Kühn-Chor einen späten Prager Sensationserfolg erlebten. Daß die extreme westliche Moderne in diesem Programm fehlte, war nicht zu übersehen; wiederum verschloß man sich nicht Meistern wie Schönberg, von dem Suzanne Danco Lieder darbot, und Strawinsky.

War im Vorjahre Berlins Komische Oper Gast des „Pragers Frühling“, so diesmal die Zagreber Oper. Diese in ihrer Leistungskraft mit einem mittleren deutschen Operntheater zu vergleichende jugoslawische Bühne brachte außer Gotovačs folkloristisch buntem „Ero der Schelm“ überraschenderweise zwei Werke westlicher Herkunft: Britten's „Peter Grimes“ und Strawinskys „Wüstling“. Entschieden lag der künstlerische Akzent dieser Opernabende nicht so sehr bei der Wiedergabe wie bei den Werken. Die Erneuerung der alten opera buffa Pergolesis, Rossinis und Donizettis, wie sie der Stilkünstler Strawinsky mit

geschliffenem Geist und gutem Witz angestrebt hat, kam nach etwas mattem Beginn zu guter Wirkung. Britten bezieht die dramatische Farbe seines „*Peter Grimes*“ vorwiegend aus der intensiven Meeresstimmung des balladesken Stoffes — eine starke Anteilnahme des Hörers am Schicksal des Helden bleibt nicht aus. Die Aufführungen der Zagreber stützten sich auf eine Reihe schöner Stimmen: unter ihnen die ausgezeichnete Altistin Marianne Radev und der Heldenbariton Tomeslav Neralić. Orchester und Chor zeigten sich in guter Verfassung. Was man vermisse, war eine überzeugende realistische Durchdringung der Szene — zu viel schien lose in die oft nur ange deuteten Kulissen hineingestellt.

Das Schönste, was in diesem Jahr die Prager Nationaloper zu bieten hatte, war eine Neuaufführung von Janáček's „*Katja Kabanowa*“. Ganz zu Unrecht tritt dieses Werk nach Ostrowskis „*Gewitter*“ im dramatischen Gesamtwerk des mährischen Meisters zurück. Dabei dokumentiert die „*Katja*“ Janáček's Vorzüge besonders eindrucksvoll: alles daran ist dramatische Spannung, ist Ausdruck eines echten Bühnentemperamentes, dessen harmonisch kühne, expressive Musik unmittelbar aus dem dichterischen Wort gezeugt ist. Die packende Aufführung wurde von Jaroslav Krombholc ganz von innen her dirigiert; Theius Regie hielt sich an die Überlieferung, ohne konventionell zu sein; die Sänger wahrten hohes Niveau. Neben der Janáček-Oper fiel die nationale Volksoper „*Boleslav I.*“ von Boleslav Vomačka, die gleichfalls als Festgabe des Nationaltheaters vermittelt wurde, stark ab. Was man hier zu hören und zu sehen bekam, ist mißverständlicher Nachhall tschechischer Operntradition; nichts Eigenes, sondern verwässerte Klassik. Auch inhaltlich und dramatisch steht das Werk auf schwachen Füßen. Die Aufführung der im Auftrag des Staates entstandenen Oper mühte sich um den spröden Stoff.

Von den neuen tschechischen Kompositionen, die im Verlauf des Festes zur Uraufführung gelangten, interessierte die zweite Sinfonie von Vaclav Dobias. Das ist ein Nachklang Mahlers: monumental in der Formgebung, übersteigert in den koloristischen Mitteln — aber gleichwohl als geistiges Dokument fesselnd. Überraschend der fast völlige Verzicht auf folkloristische Züge, die bei Dobias „*Tschechischer Polka*“ so mitreißend in Erscheinung traten. Karol Ancerl setzte sich mit der Tschechischen Philharmonie mit Überzeugungskraft für das neue Werk ein. Ernst Krause

SIBELIUS-WOCHEN

Helsinki

Die Sibelius-Woche wurde durch drei neue Programme erweitert: durch eingelungenes modernes Kirchenkonzert, bei dem die finnischen Komponisten Taneli Kuusisto, Bengt Johansson und Erik Bergman internationales künstlerisches Niveau zeigten, durch ein Konzert mit Musik aus dem 18. Jahrhundert mit skandinavischen und deutschen Kompositionen, wobei sich vor allem die finnische Pianistin Margaret Kilpinen auszeichnete, und schließlich durch finnische Volksmusik mit Volksliedern, Volkstänzen, Kantele-Spiel (Kantele ist ein uraltes finnisches Musikinstrument), bei dem ein alter Spielmann auf seiner Geige die von Generation zu Generation überlieferten Tänze spielte. Der Gedanke, auch finnische Volksmusik in das Programm aufzunehmen, ist nur zu begrüßen, zumal dadurch die ausländischen Besucher (und Radiohörer) etwas charakteristisch Finnisches zu hören und zu sehen bekommen.

Die diesjährige Woche war mehr als bisher mit Werken anderer Komponisten aufgelockert. Es möge das Beste hervorgehoben werden. An erster Stelle steht die überragende Interpretation der dritten Symphonie von Sibelius durch den finnischen Dirigenten Martti Similä, der sich wieder als der vorbildliche Sibelius-Interpret erwies. Neben ihm war es der junge finnische Dirigent Paavo Berglund, der die siebente Symphonie von Sibelius in selbständiger, persönlicher Weise gestaltete, wobei die großen künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten dieses Dirigenten zu erkennen waren. Zum ersten Mal sollte in diesem Jahr ein deutscher Dirigent auftreten, Hans Schmidt-Isserstedt, der aber wegen Erkrankung absagen mußte. An seiner Stelle interpretierte Carl Garaguly in überragender Weise die zweite Symphonie und „*Die Sage*“ von Sibelius. Das Publikum war tief ergriffen. Das finnische Orchester war nicht wiederzuerkennen. Zu einem außerordentlichen künstlerischen Erlebnis wurde das Klavierkonzert von Einar Englund, einem der stärksten Komponisten der mittleren Generation Finnlands, überragend gespielt von Samson François. Zum ersten Mal hatte eine einheimische Künstlerin, Anja Ignatius, Gelegenheit, das Violinkonzert von Sibelius während der Festwoche zu spielen. Sie bestand nach all den glänzenden Namen, die bisher das Werk spielten, in positiver Weise mit ihrer Interpretation, die von einer großen Wärme durchdrungen war. In dem Konzert, das der Schwiegersohn von Sibelius, Jussi Jalas, dirigierte,



Wiesbaden: London's Festival Ballet mit „Etudes“ Foto: M. Davis, London

waren es vor allem Lieder, von Kim Borg lebendig gestaltet, die fesselten: so die glänzende Komposition des heute ersten finnischen Komponisten, *Uuno Klami*, „Das Lied vom Mondsee“ nach dem Gedicht von Yrjö Jylhä, dann Sibelius' Komposition „Komm herbei, Tod“ aus Shakespeares „Was ihr wollt“. Der Komponist hat für Kim Borg im Mai 1957 dieses Lied orchestriert. Als höchst erfreuliche Überraschung hörte man „Die Klage des Kullervo“; Sibelius hatte die Erlaubnis gegeben, daß dieses Fragment aus der großen Chorkomposition von 1892 aufgeführt werden durfte. Die Solisten der Festwoche gaben außerdem noch ein eigenes Konzert. Hierbei bewunderte man den finnischen Begleiter *Pentti Koskimies*, der sich zu einem Spezialisten von höchster Qualität entwickelt hat. Den Abschluß bildet jeweils das Gastspiel eines ausländischen Orchesters. Diesmal war es das *Amsterdamer Concertgebouw-Orchester* unter seinem Dirigenten *Eduard van Beinum*. In zwei Konzerten hörte man neben Sibelius Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Weber und Debussy. Man hatte den großen Genuß, ein herrlich zusammengespieltes Orchester mit einem bezaubernden Orchesterton zu hören.

Es dauert gewiß eine Zeit, bis eine solche Festwoche ihre eigene Linie gefunden hat. Daß man ständig auf der Suche ist, den richtigen Weg der Programmgestaltung zu finden, ist ein gutes Zeichen.

Friedrich Ege

INTERNATIONALE MAIFESTSPIELE Wiesbaden
Acht Jahre Festspiele haben als repräsentatives internationales musikalisches Theaterspiel in Deutschland unter Beteiligung aller wichtigen Kulturvölker längst ihr besonderes Gesicht geprägt. Immer neue Variationen des umfassenden Grundthemas können so zu nationalen eigen-schöpferischen Kundgebungen für die ungebrochene Lebens- und Entfaltungskraft von Oper und Ballett werden. Schmerzlich vermißt wurden dieses Mal die Wiener, die sonst das Herzstück bilden. Dafür bot die *Belgrader Staatsoper* bei ihrem dritten Gastspiel wieder die ganze Geschlossenheit ihrer meisterhaften, bereits bekannten Wiedergabe des grandiosen Volksdramas „*Boris Godunow*“ auf, das man kaum erregender in seiner bildhaften Wucht und musikalischen Größe erleben kann. Zum größten künstlerischen

Ereignis der ganzen Festspiele aber wurde der wiederentdeckte „Don Quichote“ von Jules Massenet, den dieser einst für Schaljapin komponierte und der damals zur Weltsensation wurde. Die Episode mit der imaginären Dulzinea wurde inmitten des spanischen Karnevals zur höchsten Lebenstragik des Ritters von der traurigen Gestalt. Die visionäre Magie und eindringliche Symbolik eines gewissen Surrealismus in der modernen Regie (Mladen Sabijic), großartige Orchester-, Chor- und Sängereleistungen unter Oskar Danon, so Miroslav Cangalovic's gesanglich und menschlich tief ergreifender phantastischer Leidenheld, der unübertreffliche Sancho Panso von Latko Korosec, die lebensprühende Kurtisane von Biserca Cvefic: sie alle haben hier wie einen Monat vorher in Paris die Hörer zu begeisterten Ovationen hingerissen.

Das jugoslawische Ballett versuchte sich an dem viel umstrittenen „Wunderbaren Mandarin“ von Béla Bartók mit Dusanka Sifnios und Stevan Grebeldinger unter Kresimir Baranovic mit höchstem tänzerischem Können, geriet dabei aber durch bewußte pantomimische Askese stark in abstrakte Akrobatik bei mystischem Beleuchtungsspiel. Eine Novität, des Jungfranzosen Maurice Thiriet „Königin der Insel“, wurde zu einem ausgelassenen exotischen Tanzabenteuer mit effektvoll-mondänem Mulatten-Kolorit dank der furiosen Extempores von Jovanka Bjegojevic und Branko Markovic. Den eigentlichen Triumph einer stilvoll ausgewogenen, ganz ungezwungenen neuen Ballettkunst von edler Schönheit in den tänzerischen Gebilden und einer beherrschten Gebärdensprache errangen die Engländer mit dem *Londoner Festival Ballet*, das etwa vor acht Jahren von dem Diaghilew-Schüler Anton Dolin und Alice Markowa gegründet wurde und heute neben einem imponierenden Corps de Ballet eine Vielzahl von Primaballerinen (Belinda Wright, Toni Lander, Anita Landa, Margit Muller, Marilyn Burr und Jeanette Minty) und Solotänzern (John Gilpin, Michael Hogen, Flemming Flindt) besitzt. Die farbenreichen Werke in ihrem schillernden Wechsel wurden zu erlesenen Musterbeispielen von höchster Virtuosität. Etüden nach Czerny, Concerti nach Marcello und Vivaldi, die „Sinfonie for fun“, das magische Mysterium der „Deux errants“, Tschaikowskys „Schwanensee“, der biedermeierliche Wiener Walzertraum auf dem „Ball der Kadetten“ und die kapriziöse Puppen-



Wiesbaden: Miroslav Cangalovic als Don Quichote, Staatsoper Belgrad

komödie „Coppelia“ glichen einer einzigen farbenfunkelnden Tanzsinfonie.

Die *Stagione lirica italiana* glänzte in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ mit der Koloraturdiva Erina Valli, in Verdis „Rigoletto“ mit Ugo Savarese und der bezaubernden jungen Gianna d'Angelo, einem Stimmwunder, wie man es sonst selten zu hören bekommt. — Eine Sensation für sich war Leoš Janáčeks „Schlaues Füchlein“, eine amüsante Tierkomödie, eine artistische Höchstleistung der Berliner Komischen Oper mit ihrem komfortablen Illusionsrealismus in der minutiösen Felsensteinschen Regie.

Einleitend dirigierte Paul Hindemith überhaupt erstmalig seine Oper „Mathis der Maler“ in einer harmonisch betonten, blühenden Klanginterpretation. Es war eine sorgfältig studierte Erstaufführung der Wiesbadener Bühne in eindrucksvoller Besetzung mit M. Kremer, A. John, Liane Synek, H. Backraß und anspruchsvoller Inszenierung von Pohl-Barth. Die Aufnahme des Werkes in diesen künstlerischen Erlebniskreis durch die Gesamtleitung, Dr. Friedrich Schramm, hat als Muster einer festlichen Repräsentation Neuer Musik zu gelten.

Gustav Struck

HÄNDELFESTSPIELE 1957

Halle

„Musica“ berichtete im vergangenen Jahr (1956, S. 509–512) von dem zwiespältigen Eindruck, den die Händelfestspiele 1956 im Hinblick auf Programmgestaltung und Aufführungsstil hinterlassen hatten, und gab der Hoffnung Ausdruck, daß das Bestreben nach einem neuen gültigen Aufführungsstil für Oper und Oratorium in den folgenden Jahren zu einem befriedigenden Ergebnis führen möge. Es stimmt daher etwas nachdenklich, nach den sechsten Händelfestspielen (1.–6. Juni) nicht von einem Fortschritt berichten zu können. Noch immer scheint für die Programmgestaltung keine einheitliche Linie gefunden worden zu sein (die Kammermusik führt wie ehemals ein Schattendasein), noch immer ist für das Oratorium, dem ebenfalls nicht der ihm gebührende Platz eingeräumt ist, kein adäquater Aufführungsstil gefunden worden. Es kommt hinzu, daß in diesem Jahr keine neue Oper inszeniert werden konnte, sondern vielmehr auf die Inszenierung der beiden Vorjahre — „Radamisto“ (1955) und „Poro“ (1956) — zurückgegriffen werden mußte, so daß der eigentliche Impuls der Festspiele, der bislang von der Oper ausging, in diesem Jahr fortfiel; ungewollt wurde allerdings die einzige Oratorium-Aufführung („Jephta“) in den Vordergrund gerückt. Die Wiederaufführung der beiden Opern bestärkte die Bedenken, die in den Musica-Berichten der beiden Vorjahre zum Ausdruck gebracht worden waren, und bewies aufs neue, daß der Versuch des Regisseurs Heinz Rückert, die Arien durchzutextieren, wohl nicht richtig ist. Da diese beiden Opernaufführungen in „Musica“ bereits besprochen worden sind, erübrigt sich ein näheres Eingehen auf die diesjährigen Wiedergaben, die wiederum unter der bewährten musikalischen Leitung von Horst Tannu-Margraf standen; es ist lediglich zu berichten, daß der „Radamisto“ teilweise neu einstudiert und umbesetzt worden ist. Rückert gelang in diesem Jahr ein wesentlich überzeugenderer Schluß der Oper als bei der Aufführung 1955: die für unsere Begriffe kaum glaubhafte Versöhnung Radamistos mit dem „bösen“ König Tiridate wurde eliminiert und der Schluß so gestaltet, daß Radamisto Tiridate mit seinem Heer freien Abzug gewährt. In seiner realistischen Inszenierungsweise geht Rückert in der Neueinstudierung nahe an die Grenze des Erträglichen, an den Höhepunkten läßt er, was er im vergangenen Jahr vereinzelt im „Poro“ schon getan hatte, sprechen, ein Effekt, der in Händels

Musikdrama völlig fehlt am Platze ist. Ein wesentlicher Gewinn für die Aufführung war die Umbesetzung der Rolle des Tigrana, die diesmal Rolf Aprek mit seinem wunderbar leichten Tenor verkörperte.

Der Aufführung von Händels Alterswerk „Jephta“ (1751), das der Meister angesichts des Dahinschwindens seines Augenlichts nur mit Mühe vollenden konnte, haftete wie auch schon den Oratoriumsaufführungen der letzten Jahre noch immer ein Hauch kalter technischer Perfektion an (Leitung Helmut Koch). Allein der hervorragenden Altistin Gertraud Prenzlöw gelang es in der Partie der Storgé, Händels Sprache lebensnah zu gestalten. Eine ausgewogene Aufführung des Psalms „Dixit dominus“ bot der Chor der Evangelischen Kirchenmusikschule Halle unter der Leitung von Eberhard Wenzel. Im Eröffnungskonzert erklang neben dem traditionellen Halleluja aus dem „Messias“ und zwei Concerti grossi die herrliche Kantate „Apollo e Dafne“ mit Tilla Briem und Günther Leib als Solisten. Das Staatliche Sinfonieorchester Halle unter der Leitung von Horst Förster spielte ebenfalls zwei Concerti grossi und die Rodrigo-Ouvertüre; Anny Schlemm sang in diesem Konzert, leider sehr detonierend, die beiden Kantaten „Tra le fiamme“ und „Salve regina“. In einem Konzert des Berliner Kammertrios (Hans-Peter Schmitz, Flöte, Max Michailow, Violine, Werner Haupt, Gambe, Hanns Pischner, Cembalo) hörte man vier Kammermusikwerke Händels und die Trisonate aus dem „Musikalischen Opfer“. In dem Abschlußkonzert in der Galgenbergschlucht (Leitung Horst Förster) wurden neben Chören aus Opern und Oratorien die nun schon traditionell gewordene Wassermusik und Feuerwerksmusik musiziert. — Ein Gewinn für die diesjährigen Festspiele lag in der Tatsache, daß man der Wissenschaft Platz gab: Hermann Keller sprach über das Thema „Domenicus Scarlatti und Händel als Studien-genossen und Freunde in Italien“, Ernst-Hermann Meyer beschäftigte sich mit den Oratorien Händels, während Rudolf Steglich seinen Vortrag dem Operschaffen des Hallenser Meisters widmete. An alle Vorträge schlossen sich lebhaft und fruchtbare Diskussionen an.

Erfreulich ist es, berichten zu können, daß in diesem Jahr auf den Händelfestspielen die Musik des 20. Jahrhunderts ihren Einzug gehalten hat. Hindemiths Requiem „Als Flieger jüngst wir im Garten blüht“ (1946) nach Texten von W. Whit-

man („Grashalme“) stand im Mittelpunkt eines Chorkonzertes der Solistenvereinigung des Deutschlandsenders und des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin unter der Leitung von Helmut Koch; Solisten waren der seine Partie vorzüglich gestaltende Günther Leib und die Altistin Esther Hilbert. Im gleichen Konzert hörte man eine „Rosenberg-Kantate“ des seit 1928 in Berlin wirkenden Komponisten Leo Spieß, eine reine Programmmusik, die gegenüber dem Werk Hindemiths stark abfiel. Edith Picht-Axenfeld spielte in einem instruktiven Klavier- und Cembalo-konzert, in dem sie zum Beispiel Händels „Prélude und Aria con Variazioni B-dur“ auf dem Cembalo neben Brahms' „Variationen und Fuge“ über dieses Arien-thema (op. 24) auf dem Klavier stellte, Strawinskys glasklare Klaviersonate 1924 mit bewundernswertem Verve und technischer Überlegenheit; etwas problematisch erschien uns, daß sie fünf Stücke aus dem „Mikrokosmos“ von Bartók dem Cembalo zuwies. Eine Matinée war der Kammermusik Hallenser Komponisten gewidmet: neben einem gehaltvollen, mit großem Können geschriebenen Streichquartett von Walter Draeger und einem in falsch verstandenem Volksliedton komponierten Streichquartett von Hans Stieber konnte man hier die Bekanntschaft mit einem hochtalentierten Musiker, Gerhard Wohlgemuth (geb. 1920) machen, dessen frisches und ungestümes Klaviersextett das Interesse für weitere Werke dieses Komponisten weckte. Das Ludwig-Schuster-Quartett mit Karl Oehl (Kontrabaß) und Dieter Streithof (Klavier) war diesen Werken ein vorzüglicher Interpret.

Vielleicht — so möchte man hoffen — ergeben sich aus der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, aus der allein Musikfeste heute noch ihre Berechtigung ableiten können, neue Impulse für die Händelfestspiele, und so bleibt zu wünschen, daß die schon im Vorjahr geforderte Ausgewogenheit der Programmgestaltung erreicht und die ohne Zweifel fruchtbaren Ansätze zu einem neuen Aufführungsstil bis zu den Festspielen im Händeljahr 1959 weiter fortgeführt werden können.

Wolfgang Rehm

BEETHOVENFEST-BILANZ 1957

Bonn

Zäh hält Bonn an seinen Beethovenfesten fest. Im gegenwärtigen Stand sogar mit besonderen Ambitionen. Sie resultieren aus einem Beethovenfest-Gedanken zweiter Vergangenheit und einem Beethovenfestival-Plan unbestimmbarer Zukunft.

Die Vergangenheit, das ist hier jene vordem weithin berühmte und von weither besuchte lose Folge pfingstlicher Kammermusikfeste, die 1890 auf Initiative von Joseph Joachim ins Leben gerufen wurden. Sie huldigten übrigens nicht nur den Manen Beethovens. Sie bezogen ältere und neuere, bis in die Gegenwart reichende Kammermusik ein. Mühsam durch die Zeitläufte heraufgerettet, fristen sie seit Jahren unter den Fittichen des „musikpolitisch“ nicht eben vitaler gewordenen „Vereins Beethovenhaus“ ein Schattendasein. Auch wenn sie bis auf die stolze Zahl XXX gekommen sind.

Anders die „Beethovenfeste der Stadt Bonn“. Sie datieren seit 1931 und gehen auf das Betreiben von Elly Ney zurück, der „Sendbotin Beethovens“ und Ehrenbürgerin der Stadt seit der Beethoven-Jahrhundertfeier 1927. Ihre Popularisierungstendenzen halfen den Auslesecharakter jener Kammermusikfeste nicht unbedingt tragen. Seit 1951 sucht man nach Abhilfen. Die Stadt griff in zweijährigem Turnus nach sinfonisch-kammerkonzertanten Mischfestfolgen, für das in diesem Jahr absolvierte XXI. Beethovenfest jetzt schon zum vierten Male. Das hat natürlich seine programmatischen und seine organisatorischen Schwierigkeiten. Mancher mag sich zu einem zwangsweisen Doppelabonnement auf Sinfonie-plus Kammerkonzerte nicht bereit finden und für Einzelkartenkauf (zu ebenfalls empfindlich erhöhten Preisen) nicht hundert Meter Doppelschlange stehen. So ergaben sich reihenweise Lücken im Festsaal der Universität Bonn.

Warum ist da nicht ein ums andere Jahr ein sinfonischer und (zusammen mit dem „Verein Beethovenhaus“) ein kammermusikalischer Festzyklus einzurichten? Sinfonisch-konzertante-oratorische Beethovenzyklen müssen bei immerhin 30 tragbaren Gattungsbelegen durchaus nicht so rasch ausgeschöpft sein. Überdies brauchten sie sich hier über drei Programme an sechs Abenden nicht auszuwachsen. Mit wechselnder Solisten- und Dirigentenprominenz fänden sie immer ihren Zulauf. Eine „Fidelio“-Festbesetzung als ergänzender Bühnenbeitrag nicht weniger. Zweijährlich zwischengeschaltete Kammermusikfeste könnten, reichhaltiger und vielgestaltiger als jetzt bei dem Doppeldeckerfest, das Interesse nur konzentrieren.

Heuer zog indes die zur Eröffnung bestellte Festseniorin Elly Ney nicht einmal mehr recht an, selbst im Verein mit Ludwig Hoelscher nicht, ihrem Ritter vom Violoncell, mit dem sie als

Seltenheitsgabe das gesamte Cellowerk Beethovens spielte, sehr deutsch, sehr gemütvoll. Ähnlich gab sich die traditionelle Himmelfahrtsmorgenfeier mit dem mehr musizierseigenen als geistig gerafften *Ebertschen Klaviertrio* aus Wien und dem jungen, stimm- und stilbegabten Hamburger Bariton Hermann Prey mit Otto Volkmann als nervig-poetischem Liedbegleiter. Absoluten Festspielmaßstäben entsprach stilistisch und spieltechnisch das phänomenal durchgeschliffene Londoner *Amadeus-Quartett*, u. a. mit hinreißend interpretierter B-dur-Fuge.

Unter den drei Instrumentalsolisten der vier Sinfoniekonzerte des Festes bestach Wolfgang Schneiderhan durch klassische Noblesse für das Violinkonzert, bei allerdings befremdlich auf Sevcik getrimmter Kadenz-Etüde, Clifford Curzon durch männliche Poetik für das G-dur-Klavierkonzert, bei erstaunlich kapriziös genommener Beethovenkadenz. Andor Foldes blieb für die hintereinandergespielten Klavierkonzerte in B und Es bei aller perlenden Brillanz doch Tiefenperspektive schuldig. Seine Werbekonzerte in New York, London, Genf zugunsten einer neuen Bonner Beethovenhalle seien dem hochherzigen Pianisten nicht ungedankt.

Drei Dirigenten traten diesmal an, ein pures Zufallstreffen, verwirrend für das breitere Publikum, symptomatisch für die Bonner Lage. Volkman, der nach acht leidigen Provisoriums Jahren scheidende GMD, hatte sich den Abgang mit der Neunten zugesprochen. Der Formzerfall unter seiner Hand war bedrückend. Zeit seines Lebens stärker dem Chorisch-Oratorischen verhaftet gewesen (auch in seiner Duisburger Zeit 1933–1945), hat auch er es indes nicht vermocht, das Chorleben in seinem Bonner Bereich von innen zu erneuern. Um so beachtlicher immerhin sein Eintreten auch für zeitgenössische Chor-Orchestermusik.

Was Dirigenten von Format aus einem willigen „Provinzorchester“ zu machen vermögen, weiß man in Bonn (außer bei den administrativen Stellen) von der Tätigkeit seines jungen Opernchefs Peter Maag her. Solch suggestive Verwandlung erreichte auch Rudolf Kempe als feuerköpfiger Gastdirigent einer schlank-gespannten Vierten und einer entpathetisierten innendynamisch hell-leuchtenden Eroica. Tags darauf dann schon der Rückfall in die Routine, in das Mittelmaß. Carl August Vogt, Leiter der Baden-Badener Kurhauskonzerte, hatte zu den Foldes-

Konzerten noch die „Apotheose des Tanzes“, die Siebente, zu stellen.

Vogt war einer der 119 Bewerber um den im vergangenen Herbst ausgeschriebenen Posten des Stadt-Bonner Musikdirektors. Gewählt wurde, kurz vor dem Beethovenfest, einer der jüngsten unter ihnen, Volker Wangerheim aus Berlin, nicht ohne Referenzen von Rang, aber ohne Erfahrung in der Planung städtischen Musikwesens und ständigen Leitung eines Berufsorchesters und Chorvereins. Eine schwere Aufgabe, insbesondere in der Beethovenstadt Bonn, die zudem auch kulturpolitisch unter den Augen des Auslands steht. Volkmann mußte das am besten wissen, als er den Wahlausschuß beriet, einen Ausschuß, der sich, wie allorts, bestenfalls in Mußestunden mit Fragen der Musik und des Musiklebens befaßt.

Nun, das Phänomen Beethoven bleibt unausschöpfbar. Auch wenn uns heute Beethoven und Wagner, die Dioskuren des letzten Jahrhunderts, vor dem anderen, immer stärker strahlenden Sternepaar Mozart und Bach zurückzuweichen scheinen. Und Bonn könnte, auch und gerade ohne tagespolitische Aspekte, schon ein Brennpunkt „zur Pflege und Förderung des künstlerischen und geistigen Erbes Ludwig van Beethovens“, seines größten Sohnes, werden im intereuropäischen Spannungsfeld. Ein Kuratorium der erlauchtsten Namen (von Ansermet bis Walter, von Neutra bis Schweitzer, von Copland bis Vaughan Williams, von Backhaus bis Menuhin) besteht seit jetzt einem Jahre schon. Noch aber ist der Bau einer angemessenen neuen „Beethovenhalle“, seit 1952 geplant, nicht über die Grundsteinlegung hinausgelangt.

Heinrich Lindlar

111. NIEDERRHEINISCHES MUSIKFEST Aachen
Im alten Kaiserdom brachte Th. B. Rehmann im Dreifaltigkeitshochamt die Uraufführung der Missa „*Orbis factor*“ von Karlheinz Höne zu einer würdigen und glanzvollen Gestaltung. Diese für Doppelchor und Orgel geschriebene Messe entwickelt sich über dem Kyriemotiv der XI. Choralmesse zu einer Komposition, die in der Form wie ein Concerto grosso mit Concertino wirkt: herb in der dorischen Tonart, keine Chromatik, nirgendwo romantischer Klangzauber. Das Credo zeigt wohlthuenden Parlando-Stil. Das Städtische Konzertinstitut gestaltete unter Wilhelm Pitz mit den Solisten Marianne Schied,

Herta Töpper, Lorenz Fehrenberger, Kiet Engen den „Sonngengesang“ des hl. Franz v. Assisi des Grazer Franz Mixa zu einer glanzvollen deutschen Uraufführung. Ein eigenwilliges, farbreiches Neuwerk. Die zwölf Gesänge mit tragenden Choralmelodien in kanonischer und fugenmäßiger Abwandlung hinterließen beim Hörer stärkste Eindrücke. Wolfgang Sawallisch verhalf der Uraufführung des zweiten Klavierkonzertes von Meyer-Tornin mit R. Dohm als Solisten zu einem guten Erfolg, wenn man die Eigenwilligkeit des Werkes zur Einstellung der Konzerthörer ins Verhältnis bringen will. Wilhelm Pitz, Aachens und Bayreuths Opernchordirektor, musizierte mit dem Städtischen Chor und Orchester Franz Philipps „De profundis“, eine symphonische Kantate für zwei gemischte Chöre, Kinderchor, Orchester und Orgel in so hervorragender Weise, daß alle Konzertbesucher beglückt den Saal verließen. Mit Orlando di Lassos „Sieben Bußpsalmen“ lieferten Domvikar Pohl und der Domchor einen wertvollen Beitrag zur geistlichen Chormusik. Ein offenes Singen am „Tag der Jugend“, von Leo Nießen geleitet, vereinigte die Jugend der Städte Düsseldorf, Duisburg, Wuppertal und Aachen zu Kanons, Aachener Dialektliedern, Liedern von frohem Wandern und vom Jahresablauf, von Jugendfreud und Jugendlust. Als Abschiedsgruß erhielten alle Beteiligten das eigens für diesen Zweck zusammengestellte „Aachener Liederblatt“. Schüler des Kaiser-Karl-Gymnasiums brachten die von ihrem Musiklehrer K. Vent komponierte Schulope „Das wunderbare Glockenspiel“ mit gutem Können und feinem Geschmack zur eindrucklichen Aufführung. Am Anfang und am Ende der Aachener Musiktage standen zwei glanzvolle Aufführungen durch Wolfgang Sawallisch: Verdis große Oper *Don Carlos* und Bruckners *Siebente*. Beide wurden zu Höhepunkten des Musikfestes. Die Oper in der Inszenierung von Georg Hartmann wurde zu einem Musikerlebnis dank der hohen Qualität, wie musiziert und gesungen wurde. Neben dem warm musizierenden Städtischen Orchester war es namentlich das ausgezeichnete Solistenensemble (H. Borst, U. Berg, R. Lustig, H. Ludwig und M. Elsholz), die einen Beifallssturm bei offener Szene hervorriefen. Die siebente Symphonie von Anton Bruckner entließ die überaus zahlreichen Teilnehmer des Musikfestes in hoher und beglückender Musikfreude. *Heinrich Jacobs*

ZWEITE BUNDESSCHULMUSIKWOCHE

Hamburg

Die zweite Bundesschulmusikwoche konnte unter der verdienstvollen Gesamtleitung von Egon Kraus und Herbert Saß als imponierende Großveranstaltung durchgeführt werden. 1700 Teilnehmer aus dem In- und Ausland waren anwesend; dazu kamen 600 Mitglieder auswärtiger Musiziergruppen und etliche Hundert Hamburger Mitwirkende. Behörden, Institute und Gesellschaften in Hamburg hatten sich sehr aufgeschlossen gezeigt und die umfassenden Vorarbeiten bereitwillig unterstützt. Zu einem offiziellen Höhepunkt wurde der Senatsempfang, bei dem Hamburgs Schul- und Hochschulsenator, Prof. Wenke, mit herzlichen und verständnisvollen Worten dem bald siebzigjährigen Fritz Jöde das große Bundesverdienstkreuz überreichte.

Der verständliche Wunsch, den großen und vielschichtigen Teilnehmerkreis in der ganzen Breite seiner Anliegen und Interessen anzusprechen, hatte zu einer überwältigenden Fülle paralleler Veranstaltungen in Kursen, Arbeitsgemeinschaften, Vorträgen und musikalischen Darbietungen der Jugend geführt. Lockende Möglichkeiten zu methodischer Weiterbildung oder praktischer Schulung in Spezialfächern, zur Erörterung schulischer Sonderprobleme oder zur Information über so wichtige Gebiete wie die technischen Mittel in der Musikerziehung standen sich gegenseitig im Wege und erschwerten die Auswahl, zumal da auch die reichhaltige Ausstellung von Noten, Unterrichtsliteratur, Instrumenten und audiovisuellen Hilfsmitteln, besonders Schallplatten, gründliche Beachtung beanspruchte, die wertvollen Instrumentensammlungen der Museen zum Besuch aufforderten; ganz abgesehen von den Reizen der Stadt als solche, die sich bei strahlendem Wetter präsentierten. Jeder Besucher hatte für sich die Grenzen zwischen Bereicherung und Überlastung, Anregung und Verwirrung zu ziehen; zum Glück war inmitten dieser Polyphonie der Betriebsamkeit für eine große, eindrucksvolle Fermate in Gestalt einer Helgolandfahrt gesorgt. Außerordentliches Interesse fand die Möglichkeit, beim Unterricht in einigen fünfzig hamburgischen und auswärtigen Schulklassen aller Altersstufen und Schultypen zu hospitieren. Die Besucherzahl war manchmal größer als der Kreis der Kinder, der sich — in den Ferien! — zur Stunde eingefunden hatte. Die Methoden und das differenzierte Stoffgebiet, das vom Kinderliedchen bis zum Zwölftonsatz, von den Kirchen-

tonarten bis zum Jazz, vom improvisierten Bewegungsspiel bis zum Operneinakter reichte, boten ausgiebig Anlaß zur Bewunderung wie zur Kritik. Neben der musischen Aktivität einiger Hamburger Gymnasien fielen besonders die erfolgreichen Bestrebungen der Berufsschulen auf, ihre jungen Lehrlinge für eine zusätzliche, nicht leistungsgebundene musische Betätigung in der Schule zu gewinnen und damit einer drohenden Gemütsverarmung in den Reifejahren zu begegnen.

Trotz vieler positiver Eindrücke traf im ganzen wohl die öfter von berufenen Sprechern geäußerte Behauptung zu, daß die Musikerziehung sich vielfach noch im Stadium der Reformbedürftigkeit, sogar in einer Notlage befinde. Das bezeugten die häufigen Klagen über ungenügende Stundenzahl, Mangel an Räumen und Unterrichtsmaterial, die Forderung besserer musikalischer Vorbildung der Volks- und Berufsschullehrer, aber auch der künftigen Musikwissenschaftler, endlich der Ruf: mehr Musikerzieher als Fachvertreter bei den höheren Regierungsstellen. Auch der Antrag der Musikhochschulen an die Bundesregierung, die Musikstudenten in die Studienförderung nach dem „Honnefer Modell“ aufzunehmen, gehörte dazu.

Tiefere Nöte erschienen in der schwankenden, vielfach gefährdeten Situation des heutigen Menschen im drohenden „Verlust der Mitte“ begründet. Immer wieder betonten daher die großen Vorträge von Jarnach, Wiora, Preußner, Matthewes, Oberborbeck, Twittenhoff, Blume, Müller-Blattau und Mersmann die ethische, menschenbildende und heilende Kraft der Musik, wiesen die Musikerzieher auf ihre hohe Verantwortung für das künftige Menschenbild hin und ermahnten sie, feste Standpunkte zu beziehen. Das bedeutete für die Praxis: Treue zum Volkslied und zur Hausmusik, verständnisvoll führendes Eingehen auf das Musizierbedürfnis einfacher Menschen, ehrfürchtiges Bekenntnis zu den großen, allgemein gültigen Meisterwerken der Vergangenheit und der Moderne, aber auch den Verzicht darauf, die Experimente der jüngsten Kompositionsrichtungen in die Schule hineinzutragen.

Die Aufgabe der musikalischen Kulturkunde, die Kenntnis der wichtigsten Meisterwerke zu vermitteln, erscheint dadurch besonders bedeutsam, daß die Musizierpraxis in der Schule sich offenbar hauptsächlich auf die polyphonen Vokalsätze alter Meister und der Modernen (Distler), die Barockmusik mit Bach und Händel, das europäische

Volkslied und das zeitgenössische Schaffen mit einigen führenden Meistern und einer Fülle von Gebrauchsmusik sehr guter und schwächerer Qualität festgelegt hat, aber die Klassiker außer Mozart und die Romantiker kaum noch heranzieht. Diese bedenkliche Lücke sollte wenigstens durch das Hören der Werke geschlossen werden. Einen Weg dazu zeigten die philharmonischen Symphoniekonzerte für Schüler mit Einführungen durch den Dirigenten Wilhelm Brückner-Rüggeberg, eine Einrichtung, auf deren sechzigjährige Tradition die Hamburger Lehrerschaft mit Recht stolz ist.

Konzerte der Philharmoniker, des NDR, des Städtischen Chors, des Lehrergesangsvereins („Till Eulenspiegel“ von Hans Poser) erhöhten den musikalischen Glanz der Tagung. Den Höhepunkt bildete die Aufführung von Buxtehudes „Jüngstem Gericht“ durch den Norddeutschen Singkreis unter Gottfried Wolters. Der Hauptanteil am Musizieren fiel aber berechtigterweise der Jugend, den Schülern und Studenten, zu. Von Sing- und Spielgruppen, Chören und Orchestern war einzeln und in Gemeinschaftsveranstaltungen viel Gutes und Erfreuliches, sogar manche konzertreife Leistung, zu hören. Die szenischen Darstellungen, vom Bewegungs- und Improvisationsspiel bis zur Ballade und Schulooper, hatten in der Regel großen Erfolg. Allerdings scheint eine Klärung der Stilfragen in diesem Bereich noch sehr notwendig. Als volkstümliches Gemeinschaftserlebnis brachte das alljährliche Jugendsingen im Stadtpark, das Fritz Jöde vor Jahren angeregt hat, für die jugendlichen Teilnehmer den fröhlichen Ausklang.

Die Erzieher verabredeten sich zur dritten Bundesmusikwoche 1959 in München. Es wurde dafür eine stärkere Konzentration des Themenkreises vorgeschlagen, außerdem die frühzeitige Veröffentlichung großer Vorträge, die bei der Tagung als bekannt vorausgesetzt und entsprechend ausführlich diskutiert werden sollen. Inzwischen wird der Verband Deutscher Schulmusiker seine fruchtbare Arbeit im Bereich der einzelnen Fachgebiete konsequent fortsetzen.

Hortensia Weiher-Waage

SCHWEDISCHE WOCHEN

Dortmund

Die Dortmunder Städtischen Bühnen widmeten in einer Schwedischen Woche den Kulturleistungen der nordischen Nation mit Opern- und Ballettaufführungen ihre Aufmerksamkeit. Zu der bereits im vergangenen Jahr für Duisburg ein-

studierten „Gespensersonate“ von Julius Weismann gesellte sich jetzt eine zweite Strindberg-Vertonung des 1950 verstorbenen Komponisten. „Schwanenweiß“ besitzt eine mit Symbolismen befrachtete Märchenhandlung mit alten folkloristischen Motiven. Die schöne Tochter des Herzogs, der bösen Schwiegermutter ausgeliefert, soll einen benachbarten König heiraten, der einen Prinzen als Werber schickt. Sie darf ihn nicht nach seinem Namen fragen, tut es natürlich doch. Der Jüngling muß sterben, aber zuletzt weckt ihn die gar nicht mehr böse Schwiegermutter zu neuem Leben auf. Ein wenig „Tristan“, ein wenig „Lohengrin“.

Weismann ist mehr Lyriker als Dramatiker, aber ein immer geschmackvoller, einfallsreicher und technisch versierter Musiker von vielseitiger Begabung. Aus einem Guß ist seine Partitur gewiß nicht, zumindest aber eine interessante Mischung. Ihre Grundfarben gehören zur Romantik, der auch die Instrumentation verpflichtet ist.

Die Aufführung war im Zusammenwirken der Inszenierung von P. Walter Jacob, der nobel charakterisierenden Bilder von Fritz Freund, des Orchesters unter Hellmuth Günter und des Ensembles mit ansehnlichen Stimmen — Ingrid Schillings in der Titelpartie, Lieselotte Schäfer-Risse als Stiefmutter, Hermin Esser als Prinz — eine bemerkenswerte Leistung.

Daß Schweden auch eigene Komponisten von Rang besitzt, lehrten der Operneinakter „Das Geheimnis des Himmels“ von Moses Pergament und das Strindberg-Ballett „Fräulein Julie“ von Ture Rangström. Pergament, dessen Name in letzter Zeit mehrfach als der eines gesund denkenden Neutöners jenseits der Tonalität genannt wurde, komponierte einen Text des Nobelpreisträgers Pär Lagerkvist in einem persönlichen Parlandostil. In einem existentialistischen Reigen rufen geistige und körperliche Krüppel angstvoll nach dem Sinn des Daseins in der Unerschöpflichkeit eines höheren Willens. Freudlos ist dementsprechend die Musik, trist, aber nicht ohne individuelle Prägung, quälend, aber nicht unwahrhaftig, stark intellektuell, aber nicht nur konstruiert. Rolf Agop hatte für ihr expressionistisches Gebaren einen klugen Sinn. Gleichsam einbezogen in den instrumentalen Klang sind dabei die Chöre unter Hans Wedig. Eindringlich, aber choreographisch bevorzugt war die Inszenierung der Ballettmeisterin Birgit Cullberg, Stockholm, die eine düster-gepenstische Atmosphäre beschwor. Harry Breuer entsprach mit

seinen abstrakten Projektionen ihren Absichten. Sie führte auch Regie in Rangströms Ballett von Fräulein Julie, das von der mannstollen Grafentochter und dem brutalen Diener Jean handelt und ein soziales Problem erfindet, das in Wirklichkeit kein echtes ist. Die Musik gibt dem Tanz, was ihm gebührt. Sie ist eingängig und arbeitet gern mit musikalischem Volksgut, hat das typisch Skandinavische und bewahrt bei allem Niveau und künstlerische Haltung. Die Wiedergabe gewann ihre Faszination durch die brillante Ballerina Gert Andersson, die zu erleben sich allein die Schwedische Woche verlohnte.

Heinrich Schmidt

RENAISSANCE UND FRÜHBAROCK

Lüdenscheid

Wenn eine Stadt wie Lüdenscheid ihr 14. Kleines Musikfest europäischer Musik der Renaissance und des Frühbarock widmete, so bedeutete dies Wagemut und Bekenntnis zugleich. Eine vorbildliche Gestaltung zeugte nicht nur von umfassender Kenntnis historisch wesenhafter Zusammenhänge, sondern gab gleichzeitig den untrüglichen Beweis für Aktualität und Publikumsnähe. Da war nichts von trockener Gelehrsamkeit spürbar, vielmehr erlebte man eine seltene Aufgeschlossenheit für alte Musik, zumal eine eindringliche klangliche Verlebendigung gewährleistet war. Musik auf alten Instrumenten ist heute keine Seltenheit mehr; hier freilich wurde sie in einer Mannigfaltigkeit demonstriert, die aufhorchen ließ. Man dankte dieses Musikfest Konrad Ameln, der als „spiritus rector“ eine beispielgebende Musikpflege entwickelte.

Eine Geistliche Abendmusik vermittelte vor allem die Begegnung mit einer Messe von Josquin Desprez, für die sich die Gütersloher Stiftskantorei unter Gottfried Wagner, eine jung aufstrebende Chorgemeinschaft, einsetzte. Darüber hinaus bot sie erlesene Chorsätze in klanglich überzeugender Gestalt. Eine Kleine Kammermusik brachte in farbiger Kombination instrumentale und vokale Kleinwerke, die aber gerade in ihrer Vielgestaltigkeit reizvolle Streiflichter auf einzelne Nationen warfen. Italien, Spanien, England, Frankreich und Deutschland waren vertreten. Kunstvolle Fantasien wechselten mit zärtlichen Chansons, prächtige Tänze mit schlichten Weisen, gekrönt vom Innsbrucker Lied in Sätzen verschiedener Meister. Der eine Schwerpunkt der Großen Kammermusik war in italienischen Madrigalen von Leonhard Lechner

zu sehen, in schlanker Dynamik gesungen von der Lüdenscheider Musikvereinigung unter Konrad Ameln; der andere brachte Werke von Claudio Monteverdi, dessen „Lamento d'Arianna“ neben anderem Jeanne Deroubaix aus tiefem Nacherleben zu eindringlicher Gestaltung erhob. Ihre italienisch geschulte Stimme war für diese großartige Szene geradezu prädestiniert. Makelloser Glanz hob die Leistung bedeutsam hervor. Als weitere Solisten sind Hanna Lohde, Hans-Joachim Rotzsch und Hans-Olaf Hudemann zu nennen, deren starke innere Verbundenheit mit Werk und Welt dieser Zeit spürbar war. Ein Blockflötenquartett unter Ferdinand Conrad sowie ein Gambenquartett unter Johannes Koch ergänzten stilgerecht den Kreis. Ein Bläserquartett unter Otto Steinkopf musizierte klangecht auf Zinken, Krummhörnern, Pommern und Dulcianen. Ausgezeichnet der Lautenist Walter Gerwig. Erstaunlich die Tatsache, wie das Problem historischer Musik aufgehoben schien; denn kluge Werkauswahl und stilsichere Interpretation lieferten den Beweis der Lebenskraft dieser Musik, die aus umfassender geistiger Schau gewachsen ist. Günter Hauswald

MUSIK DER GEGENWART

Weimar

Die diesjährigen „Thüringer Festtage zeitgenössischer Musik“ verzichteten bewußt darauf, einen Überblick über das gesamte deutsche Musikschaffen zu geben. In fünf Konzerten wurden ausschließlich Werke Thüringer Komponisten aufgeführt. Sie wurden zu einem „künstlerischen Rechenschaftsbericht“, so formulierte es Prof. Dr. Walter Draeger, der Gelegenheit bot, die schöpferischen Kräfte zu überprüfen.

Das Eröffnungskonzert brachte neben Werken von Hermann Buchal und Helmut Riethmüller zwei Uraufführungen: ein Streichquartett von Walter Draeger und eins von Peter Benary, gespielt vom *Schuster-Quartett*. In beiden Werken verband sich zeitnahe Aussage mit persönlicher Gestaltung. Das Quartett von Draeger überzeugte besonders in den beiden ersten Sätzen durch reife, ausdrucksstarke Gestaltung, während der dritte Satz mit seinem einfachen liedmäßigen Thema und den stark kontrastierenden Variationen stilistisch dieses Gefühl der inneren Geschlossenheit etwas vermissen ließ. Benary ist in seiner Sprache eigenwillig, prägnant und gelegentlich noch etwas spröde in der melodischen Erfindung. Die vier Sätze des Quartetts sind for-

mal abgerundet und konzentriert in ihrer stark kontrapunktischen Grundhaltung.

Das erste Orchesterkonzert, ausgeführt vom Staatlichen Sinfonie-Orchester Gotha (Leitung Fritz Müller), war mit seinen zwei Instrumentalkonzerten und zwei Sinfonien sehr anspruchsvoll. Johann Cilenšeks dritte Sinfonie ist nach den problematischeren vorangehenden zwei Sinfonien ganz bewußt gelockter. Trotz klarer und durchsichtiger Grundkonzeption der einzelnen Sätze bleiben auch hier linear-kontrapunktisches Denken, konzentrierte Verdichtung des Thematischen und der Sinn für ausgeprägte Klangdifferenzierung bestimmend. Gerade diese Eigenschaften prädestinieren Cilenšek für die große Form. Die Hauptstärke Alfred Böckmanns liegt im Illustrativen; die ausgesprochene Begabung für das Bildhafte beweisen überzeugend seine Ballett- und Märchenmusiken. Zwar kommt die stark bildhafte Sprache dem allgemeinen Verständnis auch der ersten Sinfonie Böckmanns sehr entgegen, doch fehlen ihr noch thematische Verdichtung und Straffung der oft zu weit gespannten Bögen. Die in der Partitur liegenden feinen Nuancen wurden in der Interpretation kaum angedeutet, geschweige denn erschöpft. Anspruchsvoll und virtuos war das Konzert für Fagott und Orchester von Theodor Hlouschek (Uraufführung), dem Kammervirtuose Raimund Mages in makellosem Spiel zu einem Erfolg verhalf. Der aus Brünn gebürtige Komponist besitzt von Natur aus die Gabe eines unbeschweren musikalischen Gestaltens.

Das zweite Orchesterkonzert, ausgeführt vom begeistert musizierenden Orchester der Franz-Liszt-Hochschule (Leitung Kapellmeister Heinz Fricke), begann mit drei Tänzen für Orchester von Werner Hübschmann, kurzen, sauber gearbeiteten tänzerischen Stücken. Hans Georg Burghardts Konzert für Klavier und Orchester, von Edith Pfeiler einführend gespielt, erwies sich als ein durchaus persönlich gestaltetes Werk mit stark kontrapunktischer Grundhaltung, durch die teilweise eine freiere Entfaltung des Soloparts gestört wurde. Die klanglich-kompakten Orchesterlieder von Carl-Heinz Dieckmann auf Goethe-Texte litten unter der Indisponiertheit Egon Försters, während die „Sinfonischen Bilder nach dem Schauspiel „Jan Hus““ von Günther Könitzer durch ihre elementar-bildhafte Anlage und farbige Instrumentation zum Höhepunkt des Abends wurden.

Obwohl nicht alle Thüringer Komponisten zu Worte kommen konnten, zeigte sich doch, daß eine ganz beträchtliche Anzahl von schöpferischen Musikern hier tätig ist. Nur wenige werden vermutlich jemals über eine lokale Bedeutung hinauswachsen, aber sie bilden die natürliche breite Grundschrift, auf der einige hervorragende Begabungen sich abzeichnen vermögen. Das Positive an solchen lokal begrenzten Musikfesten ist neben der kontinuierlichen Pflege und Verbreitung des zeitgenössischen Schaffens die Tatsache, daß ein ständiger Klärungsprozeß erfolgt, der der Weiterentwicklung unseres Musikschafterns dient.

Hans Rudolf Jung

GRENZFRAGEN NEUER MUSIK

Lindau

Zum zweiten Male schon gingen die Initiatoren der alljährlichen Pfingsttagung des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* in die äußerste Grenze des deutschen Südwestens, in die schöne alte „Reichsstadt“ Lindau, die ihre Tore für den Kontakt mit Österreich und der Schweiz so bereitwillig offen hält, die aber auch aus der französischen Besatzungszeit und nicht zuletzt aus der bayerischen Stammeszugehörigkeit so mancherlei Impulse zog. Besonders in der Pflege der Beziehungen zur Schweiz kam das auf der diesjährigen Arbeitstagung des Instituts, die übrigens neben der der Nobelpreisträger als die bedeutendste dieses Jahres bezeichnet wurde, deutlich zum Ausdruck: in einem Gastkonzert des ausgezeichneten Zürcher *Redditi-Trios* mit der nicht minder excellenten Pianistin Margrit Weber, im Einbau von Dozenten und Schülern von den Hochschulen in Zürich und Bern, in einer auffallend starken Berücksichtigung des Werkes von Willy Burkhard, der mit einem Stück aus dem „kleinen Psalter“, einem Divertimento für Streichtrio, der „Sintflut“-Kantate und vor allem mit dem „Gesicht Jesajas“ (wieder mit dem Chor der Kirchenmusikschule Dresden unter Martin Flämig) zu Worte kam, und endlich in einer „deutsch-schweizerischen Begegnung“ in Amriswil am letzten Tag in Gottesdiensten und Konzerten. Frucht der Grenze, wenn man so nah zueinander kommt.

Aber auch in übertragenem Sinne des Wortes ging es diesmal um Grenzfragen der Musik, freilich unter Ausklammerung der Schulmusik, die gewiß auf einem Kongreß für Musikerziehung breiten Raum beanspruchen könnte, sich aber dieses Mal mit der gleichzeitig laufenden Hamburger Veranstaltung selbständig gemacht

hatte. Man wandte das Hauptinteresse Gebieten zu, die für ein Institut für Neue Musik und Musikerziehung gewiß zunächst peripher an der Grenze zu liegen scheinen, nämlich Problemen der Interpretation im allgemeinen, Aufgaben des Rundfunks und der Bildungsmöglichkeit durch die Musiksending, dem „Blasinstrument in der Jugendarbeit“ (was angesichts der steigenden Bewertung der Bläser in Schule, Haus und Konzert durchaus nicht, wie man es in Lindau hören konnte, eine regionale Konzession an den Raum zu bleiben brauchte) und besonders, in ausführlichen Lehrgängen dem weitverstreuten Fragegebiet der Kirchenmusik auf evangelischer und katholischer Seite. Die evangelische Kirchenmusikschule aus Hannover mit ihrem Leiter Dr. K. F. Müller und dem Leiter ihrer Kantorei Werner Immelmann, der Chor der Kirchenmusikschule Dresden, Volker Gwinner für Orgelimprovisation und weitere Dozenten aus Wuppertal, Bremen und Stuttgart leuchteten dabei tief in die Fragenkomplexe des evangelischen Gottesdienstes, Hermann Schroecker, die Kirchenmusikschule Regensburg unter C. Schmid und R. Walter für Orgelspiel neben anderen in die des katholischen Gottesdienstes hinein. Aber man darf diese sehr gründliche Hinwendung zu den Problemen der konfessionellen Musik vielleicht doch auch geistesgeschichtlich deuten. Könnte sich nicht in ihr die These Oscar Söhngens von der „Wiedergefundenen Mitte“ gerade in der konfessionellen Kirchenmusik bestätigen, die Sehnsucht also nach jener Mitte, die dem schöpferischen Menschen von heute so weithin verloren ging? In der Tat wurde Strawinsky beispielsweise hier einmal nur unter dem Blickpunkt seiner geistlichen Kompositionen betrachtet. Gregorianik, die gewiß auch hier in vielen Kursen und Vorträgen noch Studienobjekt an sich blieb, wurde doch auch als „Norm“ der neuen Kirchenmusik und sogar von evangelischer Seite ernsthaft im Zusammenhang mit dem Problem der Restauration neu gewertet und hatte selbstverständlich entscheidenden Anteil im Orgel- und Gesangsstudium, in der Betrachtung der „mehrstimmigen Kultmusik des Mittelalters“ und in den Gottesdiensten, in Hochamt, Vesper und Complet. Ihr Einfluß auf die konzertante Literatur der Gegenwart sollte vielleicht in einer kommenden Tagung einmal Gegenstand einer Sonderstudie sein — an Material dazu fehlt es ja nicht.

Leider waren die beiden Kongresse über Fragen der Interpretation und Probleme der Rundfunksendungen so eng in das Gesamtprogramm eingebaut, daß zu den doch so notwendigen Diskussionen so gut wie nie Zeit verblieb. Es gab aber hervorragende, mit nachhaltigen Anregungen geladene Vorträge auf beiden Seiten, für die hier nur etwa die von Siegfried Borris über das „Problem der objektiven Interpretation“, von Walter Kolneder über das „Verhältnis von Niederschrift und Interpretation“, von Jörn Thiel über „Musikalische Erwachsenenbildung im Rundfunk“ oder von Franzpeter Goebels über „Agogik des Klavierspiels“ als stellvertretende Beispiele genannt seien. Darüber hinaus wirkte Goebels, eine künstlerisch, pädagogisch und visionär gleich hoch begabte Persönlichkeit, noch in den Fortbildungskursen für Klavierpädagogen und gab als überall glänzend versierter Pianist in einem Studiokonzert „Klavier an der Grenze“ unserer Überschrift noch einmal eine neue Deutung. Er stellte in Wort und Klang einem Stück von Cabezon, als dem Anfang der Klaviermusik im Augenblick ihrer Trennung von der Orgel, drei moderne Stücke von Webern, Jelinek und Messiaen als der heutigen Grenze des Klaviers gegenüber, die diese Musik zu überschreiten sucht.

Es kann nicht der Sinn dieses kurzen Berichtes sein, erschöpfend über die gelegentlich auch beanstandete Fülle von Veranstaltungen zu referieren, die sich in zwei Kongressen, fünf Lehrgängen, fünf Kursen und zahlreichen Konzerten und gottesdienstlichen Feiern vom Morgen bis zum Abend ineinanderdrängten. Diese Fülle zwang den Einzelnen zur strengen, gewiß manchmal schweren Wahl, aber sie machte doch die Tagung auch so anziehend, daß in diesem Jahr wieder 500 bis 600 Gäste der Einladung gefolgt waren, die bei aller Verschiedenheit der Interessen doch die Gelegenheit zur Ausweitung des Blicks von höherer Ebene aus gern ergriffen. Diese Weite des Blickfeldes kam schon äußerlich in der Verpflichtung von Dozenten und Künstlern aus weitem Raum zum Ausdruck. Sie kamen ebenso aus Berlin (Roloff, Borris, Westphal) wie aus Zürich und Bern, aus Hannover und Bremen (Liesche) ebenso aus Frankfurt (Lipphardt und Stürmer) und Salzburg, aus Bonn, Köln und Mainz wie aus Hamburg und München, doch steuerte auch Lindau selbst mit seinem Singkreis und dem Spielkreis der Musikschule unter dem tüchtigen W. Müllenberg

und aus der näheren Umgebung Überlingen, Freudenstadt und Rottweil heimatliche Kräfte zum Gelingen des Ganzen bei. Unter den Konzerten bekam die Begegnung mit Robert Alexander Bohnke aus Tübingen insofern einen leichten Hauch des Sensationellen, als mit ihm der erste deutsche Preisträger der Nachkriegszeit in dem Genfer Pianistenwettbewerb in diesem Rahmen zu Worte kam. Er ist, namentlich in den modernen Werken von Berg, Schönberg und Strawinsky, in der Tat eine sehr starke Hoffnung für die deutsche Pianistik, während sein Verhältnis zur Klassik nach der etwas kühl-sachlichen Wiedergabe von Beethovens op. 109 noch einer Klärung bedarf. Eine schöne Ausrundung des Blickfelds bedeuteten endlich die Ausstellungen der großen Musikverlage im Konzertsaal des Theaters — die des Bärenreiter-Verlags nahm allein eine ganze Querfront des Raums in Anspruch — bei denen auch andere, nicht unmittelbar zum Thema der Tagung gehörige, aber viel genannte Werke gezeigt wurden. Otto Riemer

FRÄNKISCHE FESTWOCHE

Bayreuth

Seit 1951 leitet Robert Heger die Fränkischen Festwochen der Bayerischen Staatsoper in dem historischen Opernhaus der Markgrafen von Bayreuth. Noch in jedem Jahre wußte er einen unbekannten Leckerbissen aus dem Schatz der Vergangenheit mitzubringen. Diesmal war er selbst schöpferisch vertreten. In Erinnerung an sein zwölfjähriges Wirken am Royal Opera House in London hat er dem bedeutendsten Meister der frühen englischen Musik, Henry Purcell, ein Denkmal gesetzt, indem er aus dessen „Stücken für Harpsichord“ zehn Tanzstücke ausgewählt, die er im Stil der Zeit meisterhaft instrumentiert und nur den Bühnenerfordernissen entsprechend durch einige Wiederholungen und Variationen etwas erweitert hat. Der originale Notentext wurde dabei weitgehend gewahrt; gelegentlich ist als zweites Menuett-Trio ein anderes Menuett Purcells herangezogen worden. Die „Bearbeitung“ vollzieht sich ohne den mindesten Stilbruch. Heger gab die musikalische Voraussetzung für eine höchst wirkungsvolle choreographische Schöpfung: in einem pompös barocken Bühnenbild gewannen die ganz aus der Musik heraus entwickelten Tänze in entzückenden Kostümen sehr unterhaltsame Gestalt. Im vorletzten „Scotch-Tune“ haben die Holzbläser die schwierige Aufgabe, den Klang der Dudelsäcke zu zaubern. Hegers erfahrene Theaterhand merkte man vor allem an der abschließen-

den „Toccata“, mit der er dem kleinen Ballett eine fast dramatische Endsteigerung gibt. Stürmischer Beifall rief am Schluß inmitten der brillanten Tänzer und Tänzerinnen des Münchner Staatsopernballetts auch den weißhaarigen Grandseigneur Robert Heger an die Rampe.

Vorangegangen war ein reizvolles „Concertino“ auf Stücke von Pergolesi sowie die zweite „choreographische Uraufführung“, Werner Egks „Französische Suite“ nach Rameau für Orchester. Franz Baur hat diese ihrem Wesen nach ohnedies aus dem Geist des Balletts geschöpfte Musik in einem kleinen dramatischen Traumspiel choreographisch zu gestalten versucht, was ihm sehr glücklich gelungen ist. Während Heger seine Aufgabe offenbar darin sah, den alten Meister Purcell für uns Heutige in dessen eigener Sprache lebendig zu machen, sind die Motive Rameaus für den effektfroheren Musikanten Werner Egk in erster Linie thematische Ausgangspunkte, um mit ihnen nach eigener Laune zu musizieren. Das bis auf den letzten Platz gefüllte Opernhaus, dessen barocker Reiz den Idealrahmen für die Welt dieser drei reizenden Werke bildete, überschüttete die Künstler der Bayerischen Staatsoper, an ihrer Spitze den Dirigenten Robert Heger, mit Beifall.

August Kurt Lassmann

Die „Zauberflöte“ hatte man aus dem Programm des Vorjahres übernommen. Wieder bemühte sich Rudolf Hartmann als Regisseur nachdrücklich um eine sinnfällige Profilierung der menschlichen Konturen. Ein vorzügliches gesanglich-darstellerisches Bild vermittelte Paul Kuen als Monostatos; ebenso empfangt man starke Eindrücke von Liselotte Fölser, Lotte Schädle, Marcel Cordes sowie von Marianne Schedl, Cäcilie Reidt und Lilian Benningsen. Das stimmliche Volumen Max Proebstls erwies sich in der tiefen Lage mitunter als nicht recht ergiebig. Lorenz Fehenberger als Tamino ließ in der Höhe hier und da Intonationsmängel erkennen, wußte jedoch durch eine wohlthuende Unpathetik zu versöhnen. Problematisch war Sari Barabas als Königin der Nacht. Ansprechende stimmliche Voraussetzungen wiesen Luise Camer, Ingrid Bettag und Emmy Argauer auf. Hans Hermann Nissen hatte als Sprecher gewichtige Mittel einzusetzen, die jedoch mit dem strahlenden vokalen Glanz Franz Klarweins im Cantus firmus der beiden Geharnischten etwas zu kurz kamen. Als hervorragend darf der Anteil des von Herbert Erlewein betreuten Chores bezeichnet werden.

Den Gegebenheiten der genial disponierten Perspektivbühne brauchte Emil Preetorius nur wenig beizusteuern. Die Kostümentwürfe erschienen ungleich glücklicher gelöst als im Vorjahr. Daß das Ganze sich zu einem erhebenden Erlebnis zu formen vermochte, war ohne Zweifel dem bei aller Feinnervigkeit doch wahrhaft souveränen Dirigentenimpuls Robert Hegers zuzuschreiben.

Im Festkonzert erwies sich besonders glücklich die Wahl der wenig bekannten C-dur-Sinfonie von Boccherini, eines Werkes, dessen musikalische Unbekümmertheit überzeugte. Das gilt auch von drei Cherubini-Duetten für zwei Frauenstimmen, Harfe und Orchester, dargeboten von Annelies Kupper und Irmgard Barth. Wenn die oft fragwürdige Bezeichnung „Perfektion“ einmal in des Wortes bester Bedeutung anzuwenden ist, dann gewiß für die vollendete Wiedergabe, die Mozarts Bläuserserenade (KV 361) durch die Staatskapelle erfuhr. Daß dennoch die abschließende dritte Sinfonie von Schubert trotz ihrer unproblematischen Diesseitigkeit nicht ein Nachlassen der Spannung bewirkte, hatte man wiederum dem überlegenen Gestaltungsvermögen Robert Hegers zu danken, der zwar den reizvollen Details alle Sorgfalt angedeihen ließ, darüber hinaus jedoch bemerkenswert flächig musizierte und so ein gültiges Bild dieses Werkes nachzeichnete.

Eberhard Otto

TROSSINGER MUSIKTAGE

Trossingen

Die Trossinger Musiktage, 1945 gegründet und seitdem jährlich stattfindend, gehören zwar zum Turnus des süddeutschen Musiklebens, sind aber weniger ein Musikfest als eine ausgesprochene Arbeitstagung, die fast ausschließlich der Förderung der in Trossingen hergestellten Instrumente gilt. Der äußere Rahmen der insgesamt neun Veranstaltungen mit fünf Konzerten war zwar durchaus festlich gehalten, aber die drei Vorträge mit ihrem theoretischen Inhalt ließen keinen Zweifel über den erzieherischen Charakter des diesjährigen Programms. Prof. Dr. F. J. Ewens, Köln, sprach über „Zusammenarbeit von Liebhaberorchester und Chor“, Prof. Dr. E. Valentin, München, über „Hausmusik heute?“ und Prof. Dr. Hermann Matzke, Konstanz, über das Thema „Vom Weg der elektronischen Musik“.

In dem Konzert „Kammer- und Hausmusik“, das ausschließlich Uraufführungen vermittelte, trat das Akkordeon teils als Haupt-, teils als reines Begleitinstrument in Erscheinung, und zwar als

Begleiter in dem ziemlich trockenen und wenig fantasievollen Duo für Flöte und Akkordeon von Hermann Ambrosius und in dem musikalisch sehr feinen, in der Ausführung etwas lang geratenen Trio für Violine, Bratsche und Akkordeon von Alfred von Beckerath. Die Solosonate für Akkordeon von Kaspar Roeseling nutzt die Möglichkeiten des Instrumentes geschickt aus, wirkt aber recht monoton, während das Divertimento in F für Akkordeon von Hans Brehme sich als ein blendendes, in allen drei Sätzen knapp und elegant formuliertes Stück Musik erwies. Das Gleiche kann man von „Introduktion und Rondo“ für Chromonica und Klavier von Hugo Herrmann, dem eigentlichen Inspirator und Leiter der Trossinger Musiktage, sagen: ein geistvoll-spritziges Konzertstückchen voll köstlicher Einfälle. Doch müssen die Veranstalter sich sagen, daß alle diese Musiken an den Ausführenden ziemlich hohe Ansprüche stellen, oft virtuosos Können verlangen. Genauso ist es mit den Originalwerken für Akkordeon-Orchester, die vom Orchester des Hauses Hohner unter seinem ausgezeichneten Dirigenten Rudolf Würthner mit letzter Präzision, klanglichem Glanz und virtuoser Meisterschaft vorgetragen wurden.

Auch das Konzert mit elektronischen Instrumenten wartete mit einigen Neuheiten auf, die den Eindruck machten, daß man nicht recht vorwärts kommt. Die Klangwelt des Elektroniums ist noch keineswegs festgelegt; im wesentlichen stützt sie sich auf Tonimitationen (Geige, Flöte, Trompete). Hiervon sollten sich die Komponisten frei machen und versuchen, dem Instrument eine Klangwelt zu geben. Das ist weder Rolf Unkel in seinen fünf Miniaturen für drei Elektronien, noch Günther Lampe in seiner Sonatine für Elektronium und Klavier, noch Graham Whettam in seinem Quartett für zwei Elektronien, Akkordeon und Klavier gelungen. Unserem Ohr schwebt hier eine ganz lineare, glasklare Tonwelt vor, die mit allen bisherigen Instrumenten nichts zu tun hat, vor allem aber auf keinen Fall sentimentale Stimungsgehalte haben darf.

Adriaan van den Broecke

BACH UND BUXTEHUDE

Greifswald

Nach einjähriger Unterbrechung fand in Greifswald vom 26. Mai bis 2. Juni die *Elfte Bachwoche* statt, die wieder vom Greifswalder Domchor unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Hans Pflugbeil durchgeführt wurde. Abermals stand die über 700jährige Stadt, die im letzten Herbst das

500jährige Bestehen ihrer Universität festlich begehen konnte, im Zeichen einer großangelegten Bach-Ehrung sowohl konzertanten als auch liturgischen Charakters, wozu sich in diesem Jahre anlässlich der 250. Wiederkehr des Todestages von Dietrich Buxtehude zahlreiche Orgelwerke, Kammermusik und Kantaten, darunter als einziges a-cappella-Werk die *Missa brevis* des Lübecker Meisters, gesellten. Aber auch Ausschnitte aus dem Schaffen anderer Komponisten von Vergangenheit und Gegenwart wurden geboten, so u. a. von Kuhnau, dessen reizvoller „Streit zwischen David und Goliath“ aus den biblischen Szenen für Klavier in der Cembalistin Annelise Pflugbeil eine vorzügliche Interpretin fand. Im Programm eines Clavichord-Abends, den sie in der St. Annenkapelle der Marienkirche gab, war Béla Bartók mit den „Kleinen ungarischen Stücken“ und der „Sonatine“ vertreten. An zeitgenössischer Kirchenmusik erklang eine von dem Düsseldorfer Komponisten Friedemann Gottschick zum Sonntag Exaudi geschriebene Kantate für Soli, Chor und Orchester, „Höre, Herr, meine Stimme“, die vom Greifswalder Domchor in Auftrag gegeben wurde, ferner das szenische Osteroratorium „*Maranatha- Unser Herr kommt*“ für Soli, zwei Chöre und Orchester des Hallenser Kirchenmusikdirektors Heinz Wunderlich, ein kultisches Spiel von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, das sich im Vokalstil der Gregorianik und alten Organum-Praxis bedient, ergänzt durch modernes Instrumentalkolorit. Die Spielschar der Kirchenmusikschule Halle nebst ausgesuchten Solosängern, das Greifswalder Vokalensemble sowie Mitglieder des Stralsunder Bach-Chores erwiesen sich den Anforderungen gewachsen. Zahlreiche Gesangs- und Instrumentalsolisten, die seit langem zum festen Stamm der Greifswalder Bachwoche gehören, wirkten in den siebzehn Veranstaltungen mit, so Amadeus Webersinke mit der zyklischen Darstellung von Bachs Englischen Suiten, Kurt Stiehler mit drei Solo-Violinsonaten des Thomaskantors, der Stralsunder Kantor Dietrich W. Probst mit Bachs Orgelmesse, der Oboist Hermann Töttcher, der Gambist Christian Klug sowie der Flötist Werner Berndsen, schließlich das Blockflötenquartett des Greifswalder Seminars für Evangelische Kirchenmusik; dazu kamen die Bässe Gerhard Niese und Peter Wulf, der Tenor Herbert Reinhold, die Altistin Henriette Lehne-Reichelt und die Sopranistin Ulrike Taube in Kantaten Bachs und in der Johannes-Passion, die in der gestrafften, unromantischen Auffassung

Pflugbeils den erhebenden Abschluß bildete. Bereichert wurde die Greifswalder Bachwoche, deren Notwendigkeit im norddeutschen Raum klar zutage trat, durch einen Vortrag von Vizepräsident D. Dr. Oskar Söhngen über Liturgie und Kirchenmusik als Problem insbesondere im Schaffen Dietrich Buxtehudes.

Heino Lüdicke

KAMMERMUSIK IM BERGFRÜHLING Elmau

Musikwochen, wie sie auf Schloß Elmau nunmehr schon seit drei Jahrzehnten zur Zeit des erwachenden Bergfrühlings stattfinden, haben seither von ihrem einmaligen Reiz nicht das mindeste eingebüßt. Klassische Kammermusik nahm naturgemäß den breitesten Raum ein, darunter manches Kleinod, dessen sich zumal das Endres-Quartett liebevoll angenommen hatte; so geriet die Wiedergabe etwa des Schubert-Oktetts im Verein mit Münchner Bläsolisten oder des Klavierquintetts von Dvořák besonders eindruckstark. Im Duo-Abend mit Ludwig und Gerd Hoelscher zeigte sich Otto Ludwig als anpassungsfähiger Begleiter. Ludwig Hoelscher wies seine reife Meisterschaft als einen der wenigen ganz Großen seines Instruments aus. Elly Ney bekräftigte erneut ihre ungebrochene Vitalität. Sie zog die Hörer selbst dort in ihren Bann, wo man ihr mitunter nicht vorbehaltlos zustimmen mochte. Auf einsamer Höhe ihres Könnens zeigten sich wieder einmal die Brüder Pasquier, die große Kultur ihres tonlich abgeklärten Musizierens in Trios von Mozart bis Françaix eindringlich bezeugend. Mit einem Schubertabend klang diese farbige und vielgestaltige Musikwoche aus.

Jürgen Völckers

CHORTAGE 1957

Köln

Von langer Hand geplant und in gemeinsamer Arbeit von der „Kreissänger-Vereinigung Köln“ und der Stadtverwaltung vorbereitet, wurden die Chortage zu einer repräsentativen Kundgebung der Kölner Chöre und weiterhin des deutschen Chorgesangs überhaupt. Eine Festschrift mit Einführungen und ästhetischen Erläuterungen leistete dem Besucher gute Dienste. Wenn gleichwohl nicht alle gehegten Hoffnungen (hinsichtlich des Besuchs) eine dem künstlerischen Niveau entsprechende Erfüllung fanden, so liegt das vornehmlich an der eigenen Art und der Situation des Chorgesangs innerhalb unseres Musiklebens, weil dieser in seiner kulturellen Wirksamkeit mehr nach innen als nach außen gerichtet ist. Demgegenüber bewahrheitete sich das Wunsch-

wort des Kreischorleiters Hans Herbert Jöris, daß die Tage zu einem „Gemeinschaftserlebnis aller Kölner Sänger“ werden möchten. Das wurden sie in der Tat, denn sie vermittelten Tausenden von Sängern und Chorleitern unvergeßliche Eindrücke und Anregungen und bildeten gleichzeitig eine starke Manifestation unseres kraftvoll sich regenden Chorlebens. Ein Vorteil war es, daß die konzertanten Veranstaltungen sich auf drei beschränkten. Die schwebend leichte Wiedergabe der feingliedrigen vier „Madrigale alter Meister“ auf der Eröffnungsfeier im Gürzenich und der klanglich zarten schwermutvollen „Slowakischen Volkslieder“ von Béla Bartók durch den „Gemischten Chor Köln 1955“ unter Leitung von Oswald Gilles löste das Entzücken der Hörschaft aus.

Bruno Stürmers „Ludwigsburger Te Deum“, unter Leitung von Theo Breuer, wirkte mehr durch seine chorisch-instrumentale Wucht und die traditionellen kirchenmelodischen Werte als durch überzeugende Originalität. Kostbarkeiten des Chorgesangs waren zu hören bei dem Konzert in der Messehalle. Die Auswahl der Gesänge (Sendt, Gotovac, Bartók, Kodály, Distler, Strohbach, Haas) war mit Stilgefühl getroffen und überschritt auch hier nicht das rechte Maß des Quantitativen. Aus den liebevoll einstudierten Chorsätzen seien nur herausgegriffen die charaktervollen „Altungarischen Volkslieder“ von Béla Bartók (Chorgruppe Schumacher), „Fünf Trinklieder“ von Siegfried Strohbach (Leitung Hans Herbert Jöris) und „Nachtwandler“ von Joseph Haas (Leitung Hans Esser). Den Höhepunkt der Chortage erreichte das Festkonzert mit zwei Uraufführungen. Heinrich Lemacher bleibt sich in der Kantate „Erntedank“ für Männerchor und Bläser, seiner harmonisch und rhythmisch klaren Kompositionsweise treu. Johannes Nolte holte aus einer großen Chorvereinigung schöne Wirkungen heraus. Als begrüßenswerte Bereicherung der Chorliteratur ist der „Bauern-Kalender“ für Alt-solo, Männer-Chor und Orchester des jungen Friedrich Radermacher anzusehen, eine an musikalischen Formen und Wandlungen abwechslungsreiche Folge von zwölf Bildern, den Jahresablauf schildernd. Ein bedeutender Wurf. Dann folgte die unheimliche Dämonie und Größe des Opernoratoriums „Ödipus Rex“ von Igor Strawinsky. Jöris, der das Werk schon vor zwei Jahren zur Aufführung brachte, sicherte dieser symbolträchtigen Schicksalstragödie mit dem „Kölner Liederkranz (1855)“, dem Städtischen Orchester Solingen und einem künstlerisch hervorragenden

Solistenkreis eine Eindringlichkeit und Geschlossenheit, deren Wirkung sich niemand der genannten Hörerschaft entziehen konnte. Welch ein Gipfelwerk des heutigen Kunstschaffens!

Josef Grüter

BACHFEST

Magdeburg

Wie bereits 1947 und 1950 veranstaltete der Magdeburger Domchor unter seinem Dirigenten Landeskirchenmusikdirektor Gerhard *Bremsteller* jetzt wieder ein Bachfest, das in sehr umfassendem Rahmen ein Programm mit Motetten, Kantaten, Orgel- und Kammermusik darbot und sie krönend mit einer sehr eindrucksvollen und in allen Teilen wohl gelungenen Aufführung der Matthäuspassion abschloß. In der langen Reihe der Veranstaltungen dominierte zwar J. S. Bach, doch waren auch Werke seiner großen Zeitgenossen Händel und Telemann in die Programmfolgen einbezogen. So hörte man in einer Kammermusik Händels Sonate a-moll für Blockflöte und Continuo, von *Rotraud Bense* und *Werner Tell* feinsinnig gespielt. Telemanns musizierfreudige Sonate in C-dur für zwei Blockflöten und Continuo mit *Ingrid Heise* als zweiter Bläserpartnerin ließ barocke Klanglichkeit in stilvoller Weise lebendig werden. Erhöhte Bedeutung erhielt die Veranstaltung durch die Mitwirkung von *Otto Kobin*, der nach der Fantasie in A-dur für Violine solo von Telemann mit *Werner Tell* Bachs Sonate in G-dur mit hoher Künstlerschaft darbot.

Bachs Musik war mit den Motetten „Jesu, meine Freude“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und „Komm, Jesu, komm“ und vielen Orgelwerken Hauptbestandteil des liturgischen Rahmens der gottesdienstlichen Veranstaltungen; darunter befand sich auch eine vom Rundfunk übertragene Morgenfeier. Auch hierbei kam Telemann zu Gehör mit der Psalm-Kantate „Lobet den Herrn, alle Heiden“, Bach selbst mit der Kantate 86 „Wahrlich, ich sage euch“. Da der im großen und ganzen wieder hergerichtete Dom noch keine große Orgel wieder besitzt, wurde die auf der Remterorgel gespielte dorische Toccata und Fuge in den Dom übertragen. Auf der gleichen Orgel spielte *Ulrich Bremsteller* mehrere der großen Orgelkompositionen und Choralvorspiele, dazwischen eine virtuos-effektvolle Fantasie von Telemann. Der junge Künstler erwies sich dabei als ein hochbegabter Orgelspieler von sicherem Können und gediegener Musikalität.

Höhepunkt und Ausklang war die Matthäuspassion, die zum erstenmal im ehrwürdigen Dom erklang. Magdeburgs alte, schöne und für Konzertzwecke so gut geeigneten Kirchen sind sämtlich dem Kriege zum Opfer gefallen. Nach mancherlei Notbehelfen der letzten Jahre wurde nunmehr in dem akustisch sehr schwierigen Dom eine Aufstellung ausprobiert, die das heikle Problem auf sehr zufriedenstellende Weise und damit endgültig löste. Unter *Bremstellers* überlegener und sehr impulsiver Leitung wurde die Aufführung zu einem starken Erlebnis. Neben dem mit innerer Beteiligung und größter Sicherheit wie tonschön singenden Chor wirkten in echter Stiltreue als Solisten *Hans-Joachim Rotzsch*, ein vorbildlicher Evangelist, ferner als weitere Bachinterpreten von hohem Format *Ricarda von Loefen*, *Gerda Schriever*, *Otto Siegl* als Jesus und *H. J. Kukowka* in den übrigen Baßpartien. Das Städtische Orchester mit seinen Solisten *Charlotte Hildebrandt* am Cembalo und *Hermann Unger* an der Orgel halfen, der Aufführung Format und Eindringlichkeit zu geben.

Otto Bretthauer

SÜDTHÜRINGER MUSIKTAGE

Hildburghausen

Das Hildburghäuser Orchester unter *Max Langer* hat zum dritten Mal seine „Südthüringer Musiktage“ gestaltet. Ein Estradenkonzert auf dem Marktplatz, bei dem verdienstvolle Laienverbände mitwirkten und einiges Wesentliche von *Schwaen*, *Ambrosius* und *Kirmße* unter freiem Himmel seiner Wirkung verlustig ging, konnte keine stärkere Position behaupten. Von großem Interesse war ein „Komponisten-Porträt“, in dessen Verlauf *Johann Cilenšek* eine konzentrierte, für die Erwartungen der Hörer nach der biographischen Seite vielleicht zu fragmentarische Darstellung seines Schaffensweges gab. Tonbänder mit Interpretationen seiner Werke begleiteten aufschlußreich die Stationen dieses Weges. Die Kammermusikstunde, für die das *Schuster-Quartett* einstand, brachte *Walter Draegers* von *Gesichten* schöpferisch bedrängtes, kompositorisch nahtlos gefügtes Streichquartett a-moll und die nervösen, im Verhalten zur Form distanzierteren köstlichen „Kleinen Stücke für Streichquartett“ von *Max Butting*. Eine reizvolle Klarinettensonate gestaltete deren Komponist *Günter Lampe* gemeinsam mit *Evamaria Weidhaas-Luka*. Die zwei Orchesterkonzerte brachten neben bereits früher besprochenen kleineren Werken das Klavierkon-

zert von Grazyna Bacewicz, ein strotzendes Werk ohne jeden Bekenntnisehrgeiz, folkloristisch reich und variabel, das an Technik und Differenzierungsvermögen von Heinz Lamann die höchsten Ansprüche stellte. Johannes Paul Thilmans formklare 4. Sinfonie stand in feinem Kontrast zu Helmut Riethmüllers „Sinfonischen Bildern“ als einem Jugendwerk von naiver Frische. Alfred Böckmanns Orchesterdiptychon „Aus deutscher Märchenwelt“ stellte einen wesentlichen Programmbeitrag dar. Von besonderer Schönheit war das „Konzert für Violine und Orchester“ von Leo Spies, das, ohne sich interessant zu machen, tief zu ergreifen vermag. Eine hochentwickelte, reflexionslose Sinfonik zeigte Johann Cilensek in seiner „Dritten“, einem Werk von heiterer Diabolik unter einem Sprühregen von Einfällen. Der starke Beifall galt dem Orchester, seinem Dirigenten wie auch Ludwig Schuster als Solisten.

Werner Kaupert

OPER IM NEUEN HAUS

Köln

Ziemlich als letzte im Bund der kriegszerstörten Theaterstädte ringum baute sich Köln, die Metropole der Rheinlande, selber ein *neues Opernhaus*. Das in seinen Baustadien vielgelästerte 15-Millionen-Objekt nimmt sich, vollendet und am 18. Mai durch den Bundeskanzler als langjährigen Oberbürgermeister Kölns festlich eröffnet, als bezeichnend kühne Außen- und glückhaft festliche Innen-Architektur aus. Unter den Opernneubauten von Hamburg bis Mannheim wird der Kölner Riphon-Bau an der Glockengasse das bauorganisatorisch vielleicht gelungenste, bühnentechnisch jedenfalls bestausgerüstete Haus in Bundesdeutschland sein (und nicht nur hier). Ein bedeutender neuer Akkord: Funkhaus, Museum und Oper; ein ragendes rheinisches Kulturzentrum im Schatten des überdauernden Domes.

Herbert Maisch, seit zehn Jahren Generalintendant der Kölner Bühnen (soeben auf zwei weitere Jahre wiedergewählt) und seit zehn Jahren von dem Provisorium der Universitätsbühne her so theaterbesessen wie zielklar wirkend, darf das vollendete Werk als das große Tor auf die Zukunft seiner und aller weiteren Kölner Opernpläne betrachten. Seit mehreren Spielzeiten hatte er Werkwahl und Inszenen des Opernrepertoires auf diese Zukunft, auf das „Große Haus“ hin geplant. Gleich die ersten Wochen ließen mit „Fidelio“, „Aida“, „Boris Godunow“, aber auch mit „Hoffmanns Erzählungen“ und „Carmen“

die Weite des Feldes repräsentativer Opern erkennen. Internationale Festivalakzente brachten Gastspiele der Ballettélite aus Paris, London, Madrid und Belgrad, worüber an eigener Stelle berichtet wird. Zwei Gastspiele der Mailänder Scala schließen sich für Juli noch an: Bellinis „Sonnambula“ mit der Callas in der Titelpartie sowie Puccinis „Manon Lescaut“. Zieht man zu diesen Repertoireaufführungen einerseits und den Star-Stagiones andererseits noch die Übernahme der Strawinsky-Oper „The Rake's Progress“ hinzu, ferner die Uraufführung der Fortner-Lorca-Oper „Bluthochzeit“ (8. 6.) und die deutsche Erstaufführung der Poulenc-Oper „Gespräche der Karmeliterinnen“ (16. 7.), so wird der aktive Anteil auch am zeitgenössischen Musiktheater auf rühmliche Weise deutlich.

Leider kein ungetrübtes Fest wurde die zur Eröffnung des Hauses bemühte Opernaustragung mit Webers „Oberon“. So berechtigt die Umgehung der zu solchen Gelegenheiten strapazierten fünf deutschen „Festoperen“ auch war („Zauberflöte“, „Fidelio“, „Freischütz“, „Meistersinger“, „Rosenkavalier“), so problematisch mußte der Griff nach der problematischsten unter den Bühnenwerken der Romantik bleiben. Möglich, daß Maisch an eine Kölner Reinigung der parfümierten Pariser Oberon-Inszenen von 1955 dachte. Wahrscheinlich auch wollte er demonstrieren, daß totale Technisierung des Bühnenapparates keineswegs totale Verlockung auf romantisch-barockes Maschinen- und Zauberoperntableau nach sich zu ziehen braucht. Das freilich ist ihm mit Neufassung und Neuinszenen des „Oberon“ auf befremdend frostige Weise gelungen.

Man kennt Maischs Löwenpranke für oratorisches Operntheater. Allerdings auch seine Neigung zu dekorativen Breitenwirkungen aus Farbfilm-Nachbarschaft. Subsumiert man, so kommt man für seinen „Oberon“ auf flächig stilisierte, fassadenfromme Märchenopernbilder. Dabei durchschneidet er die oberen und die unteren Bereiche, die der Luft- und der Wassergeister, die farbige exotische Ferne und die nebelverhangene nordische Waldnähe, alle Szenarien von Bagdad bis Bordeaux, von Dover bis Tunis, mit einer je nach Drehbüheneneinstellung bald nach vorne, bald rückwärts, bald seitwärts geneigten, rhomboiden Schrägläche, auf mannshohe Stahlröhren gepflockt. Eine optisch peinliche „Zentralisierung“. Sie zerstückelt die Reihung der Szenen mehr, als daß sie ihnen Mitte und Einheit

brächte. Das Visionäre, Traumhafte, Irrationale kam von Bild und Bewegung her so nur einmal auf: bei dem Crescendo der Ozean-Arie.

Aber es ist nicht nur dieses mißverständene Neubayreuth, es ist auch die bei allen dramaturgischen Raffungen fast nur noch deutlicher gewordene Klitter-Kleisterung von Dialog-Handlung und Arien-Betrachtung, die hier (wie bei einem ganzen Dutzend früherer Oberon-Bearbeitungen schon) so schockiert und ernüchtert. Webers „Singspiel“ neben und nach Mozarts „Zauberflöte“ bleibt brav und bieder. Wenn zudem noch die wesentliche choreographische, tänzerische Komponente auf so gymnastikale Manier ausgesteuert wird, wie es die derzeitige Kölner Ballettgruppe exerzierte, verweht alle Spur sylphidisch-poetischen, beseelten Operngeistes.

Otto Ackermann, der das Gürzenichorchester (in einem gegenwärtig noch zu engen Orchestergraben) durch die Lichtheit, die euphorische Schönheit, aber auch durch die Flüchtigkeiten der von Weber in seinem Todesjahr 1826 hingeworfenen Partitur zu führen hatte, breitete von der weltbekannt gewordenen, inspirierten Ouvertüre bis zu dem aus einem früheren Oratorium übernommenen Chorfinale die Transparenz der silberschlanken Musik in feingestufteten Farben aus. Die Streicher erschienen dabei vergleichsweise matt, die Blechbläser zu kompakt im Gesamtklang. Zwischen Mozarts Kammerspielkunst und Wagners Bardeninstrumentarium nimmt dieser späte Weber ja eine seltsam schillernde Stellung ein. Das Potpourrihafte ist auch bei Kürzung auf zwei Stunden Spieldauer nicht zu überhören. Von der behenden Illustrierung, vom Musicalhaften her versteht man übrigens die seit der Londoner Uraufführung des Auftragswerkes in England anhaltende Begeisterung, die dann heute auch auf Britten's beliebte nervige, sensitiv-wendige Opernmusik ein neues Schlaglicht wirft.

Von der Musik her und von den Stimmen, den Arien und Ensembles der vier Hauptpartien, sah sich ein illustres Premierenpublikum einigermaßen festlich berührt. Für Leonie Rysanek, den Rezia-Gast von der Staatsoper Wien, gab es einmal sogar (Ozean-Arie) rauschenden Szenenapplaus; von den rücksichts hängenden Logen (Stahlschubkästen) bis über das ganze flache Halbrund des Parketts mit insgesamt rund 1250 Plätzen.

Heinrich Lindlar

SELTENE BEGEGNUNGEN

Berlin

Immer wieder zeigt es sich, daß weit mehr Werke aus vergangenen Epochen zum Leben zu erwecken sind, als man gemeinhin denkt, und daß sie auch lebensfähig sind, wenn man sich ihrer nur mit einiger Liebe und Sachkenntnis annimmt. Den Versuch Werner Oehlmanns, *Isouards* romantische Zauberoper „*Aschenbrödel*“ (Cendrillon; Uraufführung Paris 1810) mit einfachsten Mitteln neu auf die Szene zu stellen (Ausstattung: Anita Engert), muß man im ganzen als geglückt bezeichnen. Daß um das Jahr 1810 überhaupt und gleich in mehreren Ländern zu diesem Märchen-Stoff gegriffen wurde, ist als Tatsache schon beachtlich genug; jedoch wird man gut tun, bei dem Begriff „Romantische Zauberoper“ keine falschen Vorstellungen zu hegen. Alidor, der Lehrer des Fürsten, ist zugleich als Magier und Astrologe berühmt. Obwohl er einige Male Gelegenheit hat, „zauberisch“ in das Geschehen einzugreifen und dem armen Aschenbrödel helfend zur Seite zu stehen, haben es Isouard und sein Librettist Etienne nicht verstanden, diese Persönlichkeit recht glaubhaft oder auch nur interessant zu machen. Der Baron von Montefiascone, Vater der adligen Töchter, ist als ausgesprochen komischer Typ gedacht, ohne aber gesanglich und schauspielerisch allzuviel Möglichkeiten für die Profilierung dieser Figur zu besitzen. Mancherlei Effekte ergeben sich natürlich dadurch, daß gerade der einfältige Stallmeister Dandini dazu ausersehen ist, die Rolle des (im Hause des Barons bisher unbekannten) jungen Fürsten zu spielen. Leider bleibt hier auch der Fürst selbst ein etwas bläßlicher Liebhaber, eine Gestalt, die vom Musikalischen her ebenfalls nicht genügend aufgefüllt erscheint. Beinahe alles Licht der Autoren fällt somit auf die Seite der Frauen. Nur diese eigentlich dürfen sich aussingen: die zwei echten Töchter Clorinde und Thisbe sehr graziös, aber auch in schwierigsten Koloraturen (mehr buffonesk als übertrieben böse auftretend), Aschenbrödel hingegen mehr lyrisch-elegisch in relativ einfach gehaltenen Strophenliedern und Romanzen — wobei gewisse Motive devisenartig fast schon als „Erinnerungsmotive“ gelten können. So ergibt sich zwischen den beiden weiblichen Parteien ein musikalisch gutes Gegen- und Gleichgewicht. Freundliche Horn- und Harfenklänge schon in der Introduction gaukeln eine quasi romantische Grundierung vor, die sonst in der Partitur gar nicht zu finden ist; denn Isouard huldigt noch durchaus dem rationalen Schaffensprinzip. Er

steht somit fest auf dem Boden des 18. Jahrhunderts, in einem Traditionszusammenhang, der ihm die Formen, wie er sie brauchte, fertig in die Hand gab. Die Inhalte, mit denen er nun jene altüberlieferten Formen füllte, sind auch heute noch reizvoll genug, um die Zuhörer für zwei Stunden fesseln zu können.

Im Wilmersdorfer Langhanssaal dirigierte Carl Maria Artz mit Umsicht ein aus sicheren Instrumentalisten ad hoc zusammengestelltes kleines Orchester. Unter den jungen Sängern zeichneten sich in erster Linie Eva-Maria Egner (Aschenbrödel), Annerose Espig (Thisbe), Margot Risa (Clorinde) und der Bariton Horst Fedner (Alidor) aus; auch der Tenor Horst Schäfer-Töns (Ramiro) besitzt ein schönes Stimmmaterial, das es noch weiter zu entwickeln gilt. Dank ihrer Spielfreudigkeit trugen Reiner Suchsdorf (Baron) und Frank Gutke (Dandini) nicht unwesentlich zum Erfolge des Werkes bei, das auch in mehreren anderen Berliner Bezirken in der gleichen Besetzung zur Aufführung gelangen wird.

Nach jahrzehntelanger Abwesenheit von Berlin erschien Leopold Stokowski am Dirigentenpult des Philharmonischen Orchesters: trotz seines Alters lebendig und voller Spannkraft wie eh und je. Für sein Programm hatte er bezeichnenderweise Werke von de Falla, Debussy und Strawinsky gewählt. Die Proben, die ihm zur Verfügung standen, nutzte er dazu, den Instrumentalkörper in seinem Sinne umzuwandeln. Das zeigte sich bereits in der Aufstellung des Orchesters, die völlig von dem gewohnten Bilde abwich: eine Postierung, bei der alles Geschehen stärker als sonst unter den Blickwinkel des Dirigenten gerückt war. Zu den bequemen Kapellmeistern wird man Stokowski kaum rechnen dürfen. Er hat eher die Neigung, seine Musiker bis zum „Drill“ zu schleifen; doch ist seine Laufbahn selbst schon der klare Beweis dafür, daß er ein Orchestererzieher von Format ist. Was Stokowski an diesem Abend aus den Instrumentalisten herauszuholen verstand, war eminent und verblüffend zugleich: weil häufig auch die Klänge und Belichtungen verwandelt erschienen. Das bekam man bereits in der einleitenden Nummer „El amor brujo“ von de Falla zu spüren. Den einzigen lyrischen Ruhepunkt an diesem Abend stellte Debussys „Prélude à l'Après-midi d'un faune“ dar. Er hatte seinen Platz zwischen zwei berühmten Ballettmusiken Igor Strawinskys, der „Feuervogel“- und der „Petruschka“-Suite. Überall hatte man den Eindruck meisterlicher Beherrschung (der Partituren

wie der Musiker). Bis in die Einzelheiten hinein war alles genauestens festgelegt; nichts blieb dem Zufall überlassen. Obwohl Stokowski auf den Taktstock verzichtet, läßt seine Zeichengebung an Präzision und Verdeutlichung der künstlerischen Forderungen nichts zu wünschen übrig. Diesmal gab es freilich nur „beschreibende“ und ohnehin farbige Kunstschöpfungen zu hören, an deren Kern nicht vorbeizumuszieren war; wie aber, so fragt man sich unwillkürlich, würden sich in solcher Interpretation heute die großen Werke der deutschen Sinfonik (Mozart, Schubert, Bruckner) ausnehmen? Wie dem auch sei, der Abend war, nicht bloß als Maßstab und Vergleich, gewinnreich und höchst anregend. Das Feuer, das in dem Dirigenten Leopold Stokowski brennt (mag es auch kälter sein als jenes, das wir hierzulande kennen), sprang bald auf das Publikum über. Es empfand das durchaus Besondere dieses Gastspiels.

Werner Bollert

*

Die „Amerikanische Woche“, mit der die Berliner Philharmoniker sich für ihre gastliche Aufnahme in der Neuen Welt gewissermaßen revanchierten, war eine Serie verpaßter Gelegenheiten. Denn man hatte das erste Orchester Deutschlands zur Verfügung, um einen beispielhaft repräsentativen Einblick in das derzeitige Musikschaffen Amerikas zu geben. Diese doch wahrlich nicht alltägliche Chance vertat man in drei Konzerten, deren buntscheckige Programme ein paar Importartikel enthielten, hierzulande allerdings unter der Sammelbezeichnung U-Musik. Da dirigierte Thomas Schermann etwa ein Konzert für Mundharmonika und Orchester von Alexander Tscherepnin, dessen Melodien unter Strawinskys Patenschaft ins Mondän-Süßliche gewandelt werden; dem Solisten John Sebastian bieten sie allerdings verblüffende Möglichkeiten. Die zweite Symphonie Paul Crestons jedoch, die mit zwei leider sehr ähnlich konturierten Themen eine „Apotheose des Gesanges und des Tanzes“ geben möchte, streift in Klang und Harmonik zuweilen niedere Bereiche. Ein Kuriosum ist das „Concerto for Tap-Dancer“ von Morton Gould, eine europäische Uraufführung, bei der Danny Daniels der konkurrenzlose Step-Solist war. Nur wenn ein Tänzer so virtuos und musikalisch mit den Füßen zu klappern versteht, nur dann ist dieses Konzert-Unikum in höherem Sinne gerechtfertigt. Was aber soll man sagen zu dem Programm, mit dem Franz Allers am zweiten Abend aufwartete? Wie ein folklori-

stischer Bilderbogen mutete an, was mit G. W. Chadwicks bekanntem „Jubilee“ sehr triangel-freudig begann. Und bis auf Barbers „Medea“-Szenen, die sich auf Strawinskys „Sacre“ berufen, ohne einen passablen eigenen Weg zu finden, schielte alles nur nach Popularität: Virgil Thomsons „Fünf Gedichte nach Blake“, Coplands Cowboy-Ballett „Rodeo“, sozusagen Prärieszenen in Technicolor auf Breitwand, und vollends die Opernnummern aus „Porgy and Bess“, aus Menottis reißerischer „Heiligen der Bleecker-Street“ und aus der „Street Scene“, in der Kurt Weill sich verblüffend hemmungslos im Fahrwasser eines sämigen Puccinismus bewegt. Gesungen wurde das alles großartig von Camilla Williams und weniger schön von dem offenbar nicht nur bei uns überschätzten Lawrence Winters. Der dritte Abend, von Paul Strauss dirigiert, enthielt als amerikanische Musik nur Pistons Ballettsuite „The incredible Flutist“, eine Fundgrube für Zitatensammler und gleichsam in Unterhaltungsmusik umgemünzte Jahrmarktklänge. Als Solist stellte sich Léon Fleisher mit Beethovens G-dur-Konzert vor, das er mit solidem Können, aber zuweilen etwas spannungslos und farbarm spielte. Schuberts vierte Symphonie, das Schlußstück der „amerikanischen Woche“, klingt sonst in Berlin freilich liebevoller und weniger eintönig, als es hier zu hören war. Die Dirigenten dieser drei Konzerte mögen „drüben“ gewiß „gesucht“ sein, wie die Programmhefte zu berichten wußten; samt und sonders verstehen sie ihr Handwerk auch recht gut, aber ob das nun schon alles ist, was man erwarten darf, das war auch eine der vielen Unerforschlichkeiten, die bei dieser „Amerikanischen Woche“ zutage traten. Rudolf Bauer

BALLET UND KONZERT

Wien

Die großen Städte neigen ein wenig zur Selbstglorifizierung: Paris, die „ville lumière“, ist für die Pariser das Zentrum der Welt, den Berlinern „kann keiner“, New York nennt sich die „wonderful town“, und Wien besingt sich selbst vielleicht am naivsten. Wenn man einem Wiener Publikum bekannte Wiener Szenarien auf die Bühne stellt und diese mit den dazugehörigen Typen bevölkert, so ist der Erfolg hierdurch allein fast schon gesichert. Von dieser Chance machte das an der Wiener Staatsoper vor kurzem uraufgeführte Ballett „Hotel Sacher“ reichlich Gebrauch. Erika Hanka, die Ballettmeisterin der Staatsoper, schrieb das Libretto und schuf die Choreographie, der bekannte Rundfunkdirigent Max Schönherr

kompierte und instrumentierte Musik von Josef Hellmesberger, und der in Paris lebende Russe Georges Wakhewitsch, dem die Wiener Staatsoper einige ihrer geschmackvollsten Prunkszenierungen dankt, schuf Bühnenbilder und Kostüme, die die Mitte zwischen Pariser Geschmack und Wiener Lokalkolorit halten. Im Mittelpunkt dieses Fastnichts an Handlung steht eine dekorative Diva, umgeben von Ministern und Lieutenants in den alten k. u. k.-Uniformen, Studenten und Oberkellnern, Altgräfinnen, Komtessen und ganzen Kompagnien von Stubenmädchen. Die Schauplätze der Handlung sind das bekannte Hotel Sacher und der Prater, ein Separée und der Platz vor dem berühmten Bühnentürl der Staatsoper. Das alles garantiert, wie gesagt, von vornherein ein Maximum an Popularität und hat für den Wiener den Reiz des „déjà vu“. Beim Anhören der etwas handfesten und operettenmäßig aufgemachten Musik darf man freilich nicht an Strawinskys Tschaikowsky-Bearbeitung im „Kuß der Fee“ oder an andere stilisierte Erneuerungen denken. Dagegen war alles Optische von erlesenem Geschmack und hatte jenen Zug ins Exquisit-Artistische, der alle Creationen Georges Wakhewitschs auszeichnet. Die Ballettmeisterin Erika Hanka hatte bei dieser Uraufführung, die viel Beifall fand, Gelegenheit, ihr gesamtes Corps de ballet einzusetzen. Der junge Dirigent Michael Gielen, in Wien als eifriger Anwalt der Zwölftonmusik bekannt, paßte sich den Wiener Terzen und dem Dreivierteltakt erstaunlich gut an, und die Philharmoniker haben ja ihren Hellmesberger gewissermaßen im Blut.

Voraus ging Werner Egks „Joan von Zarissa“, neuinszeniert und — auf Wunsch des Komponisten — auf seinen Kern reduziert, also ohne Prolog und Epilog, ohne die zweite Spielfläche und ohne den Prunk der großen Aufmärsche und ohne magische Erscheinungen. Das Bühnenbild wirkte etwas dürrig und kontrastierte zu stark mit den farbenprächtigen und phantasievollen Kostümen Georges Wakhewitschs. Erika Hankas wohlgedachte Choreographie erwiebs die langjährige Vertrautheit der Ballettmeisterin mit dem Werk, das zwei Jahre nach seiner Uraufführung, 1940, auch an der Wiener Staatsoper unter der gleichen Leitung gegeben worden war. Die Hauptpartien waren durchweg mit jungen Kräften des Wiener Staatsopernballetts besetzt. Edeltraut Brenner als Isabeau, Willy Dirlt in der Titelrolle, Richard Adama als Narr Lefou, ferner Dietlinde Klemisch, Christl Zimmerl und die bildhübsche

siebzehnjährige Erika Zlodia boten Spitzenleistungen. Das Orchester leitete Heinrich Hollreiser. In einem Festkonzert im vollbesetzten Mozartsaal des Konzerthauses wurde anlässlich seines 60. Geburtstages Maestro Enrico Mainardi, ein Liebling des Wiener Musikpublikums, gefeiert. Es gab Ansprachen und Blumen, eine Ehrenurkunde und einen Begrüßungsapplaus, wie man ihn vielleicht nur in Wien zu produzieren imstande ist. Mainardi präsentierte sich bei diesem festlichen Anlaß in dreifacher Gestalt: als Solist des Konzertes in D-dur von Joseph Haydn, dessen Autograph vor kurzem in der Österreichischen Nationalbibliothek aufgefunden wurde und das jetzt als „echter Haydn“ gewissermaßen seine Uraufführung erlebte, als Dirigent des Wiener Kammerorchesters mit Schuberts 3. Symphonie, schließlich als Komponist einer „Musica per archi“. Für den, der Mainardi noch nicht als schöpferischen Musiker kannte, bedeutete dieses ernste und gehaltvolle Werk eine große Überraschung. Keine Spur von Virtuosen- oder Kapellmeistermusik, sondern eine strenge monothematische Komposition, dreisätzig, von 20-Minuten-Dauer, stilistisch etwa zwischen Bartók und Malipiero stehend und prachtvoll klingend. Ein Werk, das ambitionierten Streichorchestern bestens empfohlen werden kann und welches beweist, daß Mainardi auch ohne sein weltberühmtes Cello ein großer Musiker wäre. Helmut A. Fiedtner

AKZENTE UND KONTRASTE

Frankfurt

Auf dem mit Tausenden holländischer Nelken geschmückten Podium der Frankfurter Kongreßhalle konzertierte die Rotterdamer Philharmoniker, ein für die Mainstadt erstes Gastspiel, das die völkerverbindende Kraft der Musik in der festlichen Form eines Freundschaftsbesuches erleben ließ. Der seit 1930 als hellhöriger Einstudierr dieser repräsentative Orchestergemeinschaft leitende Eduard Flipse eröffnete das Konzert mit den problematischen „Symphonischen Variationen“ seines Landsmannes Henk Badings. Es sind recht konstruierte Abwandlungen zweier Themen, die in rigoroser Polyphonie Härten und Akzent-schärfungen häufen und eine an Hindemith geschulte Satzweise verraten, deren massierter Einsatz des Orchesters zu der ungleichwertigen musikalischen Substanz aber im Widerspruch steht. Einen versöhnlichen Gegensatz sicherte man durch das edle, beschwingte Violinkonzert in A-dur von Mozart, das der junge Solist Theo Olof mit eleganter Geläufigkeit im glitzernden

Passagenwerk und mit schwärmerischem Ausdruck im Adagio bewältigte. Die eigentliche Domäne des Rotterdamer Dirigenten scheint Bruckner zu sein, dessen sechste Sinfonie in Originalfassung der holländischen Wesensart offenbar sehr nahestand. Von ungewohnten Freiheiten in der Temponahme im ersten Satz abgesehen, gelang hier eine Verlebendigung, die zu den authentischen Wiedergaben dieses sinfonischen Kolosses gehört. Differenzierteste Klangverfeinerungen, gleichmäßig entwickelte Steigerungen, die spukhaft huschende Delikatesse im Scherzo, dabei eine in jedem Takt waltende Pietät vor dem Werk rissen zu Ovationen hin.

Helmut Walcha kehrte aus England zurück, wo man in neuerer Zeit ein waches Ohr und zunehmende Anerkennung seiner stilstrengen Bachauffassung entgegenbringt. Man huldigte dort seither noch dem voluminösen Klang von Riesenorgeln, registerbunten Instrumenten in Kathedralen, die für pompöse klangliche Entfaltung berechnet waren, für repräsentative Anlässe und Krönungsfeierlichkeiten. Oft war das Spiel überakustisch dem starken Raumhall ausgeliefert. Nun besitzt die Royal Festivalhall über 3000 Sitzplätze und eine würdige Orgel mit über hundert Registern, ein Werk, das barocke und französische Spielmöglichkeiten erlaubt. Der verantwortungsbehaftete Anhänger der deutschen Reformbestrebungen, Ralph Downes, sitzt an diesem vor drei Jahren eingeweihten Instrument. Auf sein Betreiben ergingen Einladungen an Helmut Walcha, in zwölf Konzerten das gesamte Orgelschaffen Bachs in authentischer Weise vorzuführen. Die unter riesigem Zustrom durch Jahre hindurch in Frankfurt aufrechterhaltenen „Bachstunden“, die alle Werke Bachs für Orgel und Cembalo boten, kamen dem englischen Projekt zugute. „Es war eine unerwartete Genugtuung für mich, schon während der ersten vier Konzerte die konservativen Briten für meine Veranstaltungen gewonnen zu haben! Die polyphone Abgehobenheit der Stimmen, die schlichte Charakterisierung des Triospiels und die strenge, lebenerfüllte Auffassung, die ich ihnen präsentierte, ließen sich auf dem neuen Instrument trefflich verwirklichen“, erzählt Helmut Walcha. 1600 Hörer lauschten ihm im ersten Konzert, 2000 im zweiten und 3000 im dritten, gegenüber 900 Besuchern der sonst dort üblichen Orgelmusiken!

Die Frankfurter Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bot unter ihrem

Leiter Prof. Gustav Lenzewski in Verbindung mit der Staatlichen Hochschule für Musik einen instruktiven Querschnitt „Aus den Anfängen Neuer Musik“, wenig bekannte oder kaum gespielte Werke teils aggressiven ungestümen Charakters, teils mit deutlichen stilistischen Anschlüssen an erkennbare musikalische Ausgangsstadien. Man zeigte damit zugleich, wie sehr sich das heutige Hörvermögen an Dissonanzprobleme jener Zeit gewöhnt hat. Die Frankfurter Pianistin Gisela Sott ist eine brillante, stilkundige Interpretin der Moderne, die nun außer Honeggers „Prélude“, „Hommage à Ravel“ und „Danse“ drei motorisch knifflige, effektivvoll konzipierte Etüden von Strawinsky bot und das mehrsätzige, sehr kühn experimentierende op. 17 von Prokofieff, „Sarcasmus“; interessante Werkproben, die die Handschrift des später expressiver Melodik zugetanen Komponisten noch nicht ahnen lassen. Die Freude der Belgier an spieltechnischen Problemen lebt sich in den spritzigen „Fünf Bagatellen für Streichquartett“ von Marcel Poot aus, die das bekannte wagemutige Lenzewski-Quartett blitzsauber interpretierte. Es folgte das 1922 entstandene Streichtrio Gustav Lenzewskis, der damals schon mit einem konzertierenden Streichquartett selbstlos für neues Schaffen eintrat. Ein Concertino Leoš Janáčeks war musikalisch nicht sonderlich stark inspiriert, bot aber als klangvolles Musizierstück lohnende Reize.

In Verbindung mit dem Hessischen Rundfunk präsentierte die deutsche Jazz-Föderation in ihrem 7. deutschen Jazz-Festival eine klingende Parade führender Jazz-Ensembles. Rundfunkintendant E. Beckmann wies auf die ungebrochene Lebenskraft des Jazz hin. So lag es nahe, daß mit den sieben vom Funk erteilten Kompositionsaufträgen die Forderung verbunden war, typische Strömungen der Gegenwart zu demonstrieren. Die Freude an turbulenter Motorik ist geblieben, wie „Futurismen“ von Harald Banter dartaten; aber man orientiert sich stärker an der Vitalität elementarer Negerrhythmik. Unter den weiteren Beiträgen der Uraufführungen wählte das „Essay im Jazz“ von Werner Heider die beliebte Saxophonquartett-Besetzung, die in aparten Wirkungen wechselnde Dialoge in knapper Prägung mit homophon meditierenden Partien einschaltete. Die zwischendurch festzustellende Neigung zu impressionistischen Reminiszenzen, zu gleitenden Harmonien, demonstrierten die „Improvisationen zu einem Klang“, in denen

der begabte Albert Mangelsdorff durch abrupte Akzentstöße gliedernde Zäsuren schuf. „Erweiterung der vielfältigen Möglichkeiten im Jazzschaffen“ hieß die verpflichtende These des Wettbewerbs, der aber in den Fällen, in denen der Jazz sein Urelement musikalischer Abwandlung, die Variation, gegen Versuche thematischer Arbeit eintauschte, zu fragwürdigen Ergebnissen führte. Noch immer steht das virtuose Element im Vordergrund, so in Heinz Kießlings wirbelnder „Minor-Conversation“ für Saxophonquartett und in dem stark an die Grenze des urtümlichen Jazzbereichs verlagerten „Concertino in F“ von Wolfgang Lauth, das die konzertante Geläufigkeit auf eine Jazz- und eine Kontrapunktgruppe verteilt. Wenn der Präsident der Jazz-Föderation, Olaf Hudtwalcker, von einer freundschaftlichen Annäherung moderner Musik zu den Bestrebungen des Jazz sprach, so dürfte die „Komposition in vier Teilen“ von H. U. Engelmann, die auf „konstruktiven rhythmischen Reihen“ basiert, eine wenig geeignete Bestätigung dessen gewesen sein. Die Impressionen nutzten die oft interessante Klangkombination schnell ab und versuchten als Ausklang eine Steigerung durch den fast instrumental behandelten Einsatz einer Sopranstimme.

Gottfried Schweitzer

IM SÜDEN VIEL NEUES

München

In Münchens „Studio für neue Musik“ kamen Vertreter der jüngsten europäischen Komponistengeneration zu Wort. Dabei fiel auf, wie die im Bannkreis der elektronischen Musik lebenden und arbeitenden beiden jungen Kölner Bernd Aloys Zimmermann und Karlheinz Stockhausen sich darin gleichen, dem Klavier die punktuelle Methode des elektronischen Klangverfahrens geradezu aufzudrängen. Die Klangarmut des Instrumentes sträubt sich hörbar gegen diese Zumutung durch eine stumpfe, harte Schlagtechnik, die keinerlei innere Spannungen besitzt. Auch die „Canti per tredici“ für Kammerorchester von Luigi Nono enttäuschten, weil sie trockene Dogmatik dozieren. Bei Henzes „Concerto per il Marigny“ für Klavier und sieben Instrumente, im vergangenen Jahr geschrieben, spürt man dagegen einen recht sorgfältig getarnten lyrischen Untergrund. Man hat bei ihm immer das Gefühl, er sei ein geheimer Debussy-Epigone. Daß man dem Charakter des Klaviers auch im streng berechneten rhythmischen Zwölftonstil gerecht bleiben kann, erwies der junge Mailänder Luciano Berio mit „Cinque variazioni“. Auch der noch wenig

bekannte Düsseldorfer Jarnach-Schüler Jürg Bauer benutzt in einer dreiteiligen Klaviermusik die Zwölfton-Methode nicht zu sterilen Klangexperimenten, sondern wertet sie formal bestimmt und sinnhaft begreiflich aus. Der Webernschüler Humphrey Searle, London, lärmt in einer Sonate mit pathetischer, aber formal unbegründeter Gebärde auf dem Klavier, auch einige Lieder von ihm wirkten recht unverbindlich. Cornelius Cardow London beruft sich in einer Klaviersonate ebenfalls recht deutlich auf Webern, nur eben ohne zwingenden Grund. Von den Kammermusikwerken waren Holzbläsertrios von Gebhard und Voß ausgesprochen indiskutabel. An einem Streichtrio des Griechen Tsouyopoulos war die in traditioneller Formgestalt sich gebende saubere Musiziergesinnung anerkennenswert. Einer Neuentdeckung glich die Uraufführung einer Kammerkantate für eine Altstimme nach Dichtungen von Sappho und Trakl von dem jungen Basler Rudolf Kelterborn, der die frei deklamierende Solostimme von einem kleinen aparten Instrumentarium im Orffschen Stil begleiten läßt. In ihrer fast kunstgewerblichen Gesinnung steht sie außerhalb aller scharfen Auseinandersetzungen. Auch der Münchener Wilhelm Killmayer kümmert sich um keinerlei Radikalismen und Problematik. Er holt sich eine Reihe französischer Volkslieder und setzt sie unter dem zusammenfassenden Titel „Le petit Savoyard“ so spritzig, amüsant und unterhaltsam charmant für Sopran und sieben Instrumente in Musik, daß selbst die unerbittlichsten Avantgardisten, entwaffnet von diesem Esprit, kapitulieren.

In einem dem Gedächtnis Arthur Honeggers gewidmeten Konzert der „Musica Viva“, das Paul Sacher leitete, entdeckte man nicht ohne Erstaunen, wie die einst so aufregende Aktualität seines Orchesterwerkes „Pacific“, das in den zwanziger Jahren als unheildrohender Einbruch der kalten maschinellen Motorik in die geheiligten Gefühlsbereiche der Musik empfunden wurde, bereits wieder stark im Verblassen ist. Noch deutlicher tritt dies an dem Orchesterwerk „Mouvement Symphonique Nr. 3“ in Erscheinung. Dagegen hat das „Concertino“ für Klavier und Orchester nichts von der musikalischen Frische und originellen Spielfreudigkeit verloren, zumal es von Carl Seemann delikat gespielt wurde. Die Begegnung mit Honeggers musikalischer Tragödie „Antigone“ in bester konzertanter Darbietung ließ auch keinen endgültigen Schluß über die

Wertbeständigkeit dieses von Cocteau aus der antiken Tragödie gezogenen hochkonzentrierten dichterischen Destillates zu.

München sah nun endlich in seiner Staatsoper erstmalig den „Wozzeck“ von Alban Berg. Wie meist bei der Erstaufführung eines neuen Werkes ging es auch hier zunächst um eine möglichst erschöpfende Darstellung der dramatisch-szenischen und musikalischen Realität. Sie war der Regieführung von Rudolf Hartmann, der vor allem die Wirtshausszenen bis in die Nähe des Unheimlich-Spukhaften trieb, wie der musikalischen Leitung von Ferenc Fricsay, voll geglückt, der die komplizierten Ausdrucksschönheiten der Partitur klanglich sehr glatt und klar ausmusizierte, nur noch nicht mit dem Ohr für die unheimlichen Hintergründe dieser Musik. In den männlichen Darstellern, in dem dumpfen Wozzeck Albrecht Peters und den skurrilen Gestalten des Hauptmanns und des Arztes von Paul Kuen und Kieth Eugen war ein gut Stück von der grausamen Ironie der Dichtung Büchners sichtbar. Die Marie von Elisabeth Lindermeier war wesentlich auf eine gute sängerische Leistung abgestellt. Sicherlich werden die kommenden Wiederholungen noch stärkere Profile des Werkes ausprägen.

In einem seiner Rundfunk-Symphonie-Konzerte führte Eugen Jochum die Originalfassung des „Boris Godunow“ von Mussorgsky auf, die in ihrer naiv-zyklopischen, brutalen Gewalt die damalige russische Musikwelt so erschreckte, daß Rimsky-Korssakow es für notwendig hielt, durch abschleifende und glättende Bearbeitung das Werk publikumsfreundlich und angenehm zu machen. Es ist doch auch eine gute Folgeerscheinung der Musikrevolution unserer Zeit, daß wir daran gehen, Musikwerke von einer nachträglich aufgelegten Schönheitsschminke zu befreien, um die unmittelbare Gewalt ihrer Ursprache zu vernehmen. Die Aufführung war deshalb nicht allein durch die prächtige Wiedergabe mit einem hervorragenden Sängersenemble und dem hochqualifizierten Rundfunk-Chor und -Orchester eine außerordentliche künstlerische Tat, sie war gleichzeitig eine nicht minder bedeutende Instruktion über den Wandel der Musikanschauungen am lebendig präsentierten Kunstwerk selbst. Dankbar empfindet man auch, daß Eugen Jochum in seine Orchesterprogramme gelegentlich ein bedeutendes Chorwerk als würzende Abwechslung hineinmischt. So stellte er seine Hörer

plötzlich der sechzehnstimmigen Motette für gemischten Chor a cappella „Der Abend“ von Richard Strauss, Werk 34/1, gegenüber, an der man erstaunte, wie dieser große Klangzauberer des Orchesters auch meisterhaft den hellen schwebenden lichten Stil der altitalienischen Chorpolyphonie beherrsche.

Im Gärtnerplatz-Theater blühte der nun bereits 125 Jahre abgelagerte „Liebestrank“ von Donizetti auf, der seine duftige Blume in dieser Zeit gar nicht verloren hat, wie man immer meint, sondern der frisch und prickelnd geblieben ist. Nun taten ihm die Inszenierung (Günther Roth) und die musikalische Leitung (Kurt Eichhorn) auch alle Ehre an und servierte ihn mit viel Charme und Witz.

Joachim Herrmann

WOLF-FERRARI — VATER UND SOHN

Braunschweig

Bei dem heute allgemeinen Wehklagen der Theater über den Mangel an brauchbaren Spielopern ist es eigentlich nicht recht zu verstehen, warum beispielsweise ein Werk wie Ermanno Wolf-Ferraris Oper „Il Campiello“ so selten gespielt wird. Dabei ist in dieser bezaubernden musikalischen Liebeserklärung an Venedig doch alles, was man von einer Spieloper erwarten kann: eine flüssige, verständliche Handlung, lebendige Menschen, ein ansprechendes Milieu und zu alledem eine Musik, die von einer beglückenden, gelösten und innerlich durchleuchteten Heiterkeit getragen ist; eine Musik, die alle guten Geister italienischen und deutschen Musizierens ungewöhnlich glücklich vereint; die lebhaft, farbenfroh und südlich-anmutig, zugleich aber auch gemütvoll und manchmal zart melancholisch — der versonnene Schluß gehört zum Schönsten, was es in der heiteren Oper überhaupt gibt — sein kann; eine Musik von feiner, nobler Schönheit und echter Herzenswärme; ohne Schwere, aber nicht ohne Tiefe.

Daß „Il Campiello“ zudem äußerst publikumswirksam ist, bewies sehr nachhaltig eine Aufführung der Oper durch das Staatstheater Braunschweig, die Federico Wolf-Ferrari, der Sohn des Komponisten, inszeniert hatte. Mit Werk und Absichten des Vaters wohl vertraut und offensichtlich mit sensibler musikalischer Einfühlung begabt, hielt er die Darstellung in jenem unauffälligen Fließen, jener gelösten Bewegtheit, wie die Musik sie vorschreibt. Nur die beiden alten Frauen schienen etwas zu grobkörnig angelegt.

Daß sie von Männern gesungen und agiert werden, ist schon komisch genug. Sie darüber hinaus noch ins Schwankhafte zu überzeichnen, bieten weder Text noch Musik einen Anlaß.

Die saubere, partiturgerechte musikalische Interpretation durch Kurt Teichmann am Pult, vortreffliche solistische Leistungen und ein nahtloses Ensemblespiel trugen weiterhin zu dem großen Erfolg bei.

Willi Wöhler

ZEITGENÖSSISCHES IM RUHRGEBIET Essen

Während des Krieges schrieb der Emigrant Arnold Schönberg, eben nordamerikanischer Staatsbürger geworden, eines seiner bemerkenswertesten Werke: die „Ode an Napoleon“. Er entdeckte in den neunzehn Strophen eines Gedichts von Lord Byron, das eine Art Generalabrechnung mit dem korsischen Usurpatoren darstellt, aber seit nahezu hundertdreißig Jahren sozusagen verschollen war, einen Text, der seiner seelischen Verfassung entsprach. Seltsamerweise trieb er bei der Komposition in der Verwendung der Mittel einen nur geringen Aufwand. Was er zu sagen hatte, sollte mit innerer Intensität gesagt werden. Also beschränkte er sich auf einen Sprecher, Streichinstrumente und Klavier.

Gustav König, der das Stück in Essen aufführte, reduzierte das Ensemble auf sechs Personen: Sprecher, Streichquartett und Klavier. Auf diese Weise konnte er den Schwierigkeiten, die zu bewältigen dennoch an die zwanzig Proben erforderlich waren, eher beikommen. Die der Partitur zugrunde liegende Zwölftonreihe hat René Leibowitz herausgeschält. Sie ist von überraschender Singbarkeit. Überhaupt hat Schönberg hier weniger orthodoxe Strenge walten lassen. Manchmal fallen dem aufmerksamen Zuhörer in der dissonanten Harmonik reine Dreiklänge auf, die freilich in dieser Umgebung besonders „dissonant“ wirken.

Die Aufführung vermochte kaum dramatische Beziehungen zwischen Musik und Dichtung sichtbar zu machen oder gar zu erschüttern. Sie war sauber und korrekt, war eine respektable Leistung der Interpreten, des Schauspielers Erwin Röttgen, der sich gegen Schönberg für Byron entschied, der Kammermusiker Karl R. Glaser, Hans Jurisch, Josef Holzapfel und Fritz Bühling und des Pianisten Franzpeter Goebels. Proteste drangen nicht durch. Der Beifall der älteren Zuhörer galt der Wiedergabe, der der jüngeren gewiß auch dem Werk.

Oberhausen

Die Städtischen Bühnen Oberhausen traten mit einem der Gegenwart gewidmeten Abend hervor, dessen ersten Teil *Hermann Reutters* Einakter „Die Witwe von Ephesus“ beanspruchte. Das von Ludwig Andersen gestaltete Libretto geht auf den römischen Schriftsteller Petronius zurück. Seine dramatische Wirksamkeit aber wird von Längen beeinträchtigt, die auch die Musik nicht zu überbrücken vermag. Sie ist merkwürdig humorlos und versucht, sich mit melismatischen Auszierungen der Melodik buffonesk zu geben. Immerhin ist sie an einprägsamer Thematik nicht arm und effektiv voll instrumentiert.

Die Inszenierung Alexander Mays bemühte sich, das szenische Geschehen, das sich in einem noblen, von Nicolaus Kehrhahn entworfenen Bild abspielte, zu beleben. Die musikalische Leistung des Solisten-Ensembles mit den schönen Stimmen Erna Dietrichs (Witwe), Helga Maria Schmitters (Sklavin) und Willi Baumeisters (Soldat) übertraf die des Orchesters. Die Leitung hatte Karl Köhler inne.

Anschließend gab es Igor Strawinskys Ballett „Pulcinella“, von der Tanzgruppe in der Choreographie Klaus Didelots präsentiert, von Kapellmeister Wilhelm Hidding sorgsam betreut. Den optischen Eindruck begünstigten auch die Kostüme Ingeborg Schenks, den akustischen bestimmte die von Strawinsky sanft modernisierte Musik Pergolesis. Siegfried Kranepohl (Pulcinella), Jenny Geier (Pimpinella) und Ursula Michl-Lampert (Eusebia) sicherten den tänzerischen Erfolg.

Heinrich Schmidt

KAMMERMUSIK VON JANÁČEK

Duisburg, Oberhausen

Die westdeutsche „Wiederentdeckung“ von Leoš Janáček, die mit der Düsseldorfer Aufführung der Oper „Die Sache Makropulos“ begann, wurde inzwischen in Duisburg und Oberhausen durch Konzerte des Prager „Smetana-Quartetts“ fortgesetzt. Man hörte die beiden Streichquartette, die erst in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstanden (1923 und 1926). Beide Quartette sind an außermusikalische Vorstellungen gebunden: das erste trägt den Titel „Nach Tolstois Kreutzer-sonate“, das zweite wird „Intime Briefe“ genannt. Es ist anzunehmen, daß gerade solche Bindung dem Bestreben Janáčeks entsprach, aus Tonfall und Rhythmus der tschechischen Sprache eine neue, rhapsodisch freie

Melodieführung zu gewinnen. Während das erste Quartett den Inhalt der literarischen Vorlage in absolute musikalische Formen bringt, hat das zweite mit seinen mehrfach unterteilten Sätzen einen stark episodenhaften Charakter. Stilistisch treffen in ziemlich unvermittelter Weise magisch wirkende klangliche Modernismen, die an Bartók erinnern, und melodieselig-musikantische Partien zusammen. Das „Smetana-Quartett“ traf diesen Stil eines sprachgebundenen, folkloristischen Expressionismus in offenbar authentischer Weise. Seine auswendige Interpretation wirkte akzentreich, motorisch hart und selbst im Lyrischen äußerst beherrscht.

Klaus Kirchner

VIELSEITIGES MUSIKLEBEN

Weimar

Das Weimarer Musikleben weist eine große Vielseitigkeit auf. Das Deutsche Nationaltheater mit der Weimarer Staatskapelle, die Franz-Liszt-Hochschule und das Konservatorium veranstalten eigene Konzertreihen. Die „Deutsche Konzert- und Gastspielformation“ bringt in ihrer „Stunde der Musik“ instrumentale und vokale Kammermusik, die vom Kulturbund veranstaltete „Musik der Zeitgenossen“ pflegt verdienstvollerweise das Kammermusik- und Liedschaffen zeitgenössischer Komponisten verschiedener Länder und unterschiedlicher Bedeutung. Während der Sommermonate finden unter der Leitung von Johannes Ernst Köhler jeden Sonnabend „Bachsaal-Konzerte“ statt, in denen das Werk des Thomaskantors und seiner deutschen Zeitgenossen im Vordergrund steht. Seit kurzem laden auch die „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten für die klassische deutsche Literatur in Weimar“ zu musikalischen Feierstunden ein, so im Gedenken an Franz Liszt, aber auch zu stimmungsvollen Abendmusiken mit dem Kammerorchester der Franz-Liszt-Hochschule im Hofe des Wittumspalais oder im Garten des ein wenig von Weimar abgelegenen kleinen Lustschlosses Tiefurt.

Durch ihre jahrzehntelange Tradition bedeutungsvoll sind die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle. Von 1945 bis 1956 wurden sie von Hermann Abendroth geleitet, der mit seiner überragenden Persönlichkeit dem Weimarer Musikleben großartige Höhepunkte gab. Sein plötzlicher Tod am 28. Mai 1956 bedeutete einen schmerzlichen und unersetzlichen Verlust. Da in der kurzen Zeit ein Ersatz natürlich nicht ge-

funden werden konnte, wurde die Leitung der Sinfoniekonzerte Heinz Finger und namhaften Gastdirigenten anvertraut. Das wurde allgemein als die beste Lösung empfunden, zumal Namen wie Heinz Bongartz, Franz Konwitschny, Mario Rossi u. a. angekündigt waren. Daß außer Bongartz keiner der Dirigenten den Weg nach Weimar fand, war eine große Enttäuschung. Stattdessen machte man Bekanntschaft mit Dirigenten wie Wilhelm Schleuning, Vaclav Jiráček und im letzten Sinfoniekonzert mit Gerhard Pflüger, der sich mit diesem Konzert zugleich als neuer Generalmusikdirektor und Nachfolger Hermann Abendroths vorstellte. Das Programm enthielt mit dem Konzert für Klavier und Orchester (1945) von Paul Hindemith, das von Horst Liebrecht in überlegener Weise gestaltet wurde, und der 7. Sinfonie in E-dur von Anton Bruckner Werke, die dem Dirigenten wie dem Orchester große Aufgaben stellten. Unter der energisch zupackenden, mit sparsamen Gesten arbeitenden Leitung Pflügers ließ die Staatskapelle sowohl das anspruchsvolle Klavierkonzert als auch die Brucknersche Sinfonie zu einem beglückenden Erlebnis werden. Zwischen Dirigenten, Orchester und Publikum wurde so ein erster erfreulicher Kontakt geschaffen, der erhoffen läßt, daß die Persönlichkeit Pflügers dem Musikleben Weimars einen neuen künstlerischen Aufschwung in Konzert und Oper geben wird.

Eine rückblickende Betrachtung der übrigen Sinfoniekonzerte kann notwendigerweise nur einige bedeutsame Ereignisse kurz skizzieren. Mit dem ersten Sinfoniekonzert unter Leitung von Heinz Bongartz — dem Gedächtnis Hermann Abendroths gewidmet — wurde noch einmal mit Werken von Brahms, Bruckner und Tschaikowsky, denen sich Abendroth besonders verbunden fühlte, die Erinnerung an musikalische Höhepunkte der vergangenen Jahre heraufbeschworen. Während das vierte Sinfoniekonzert zum Abschluß des Mozart-Gedenkjahres dem Gedächtnis des Wiener Meisters gewidmet war, stand das dritte Konzert ganz im Zeichen des englischen Musikschaffens. Der englische Komponist Alan Bush, dessen zweite Oper „Die Männer von Blackmoor“ kurz zuvor in Weimar uraufgeführt worden war, stellte sich als Dirigent vor. Das Programm umfaßte neben der Orchester-Suite „The Fairy Queen“ von Henry Purcell und dem in Deutschland selten zu hörenden, pathetisch-überladenen, spätromantischen

Violinkonzert von Edward Elgar die 1949 entstandene „Nottingham-Sinfonie“ von Alan Bush. Anregungen zu diesem Werk bezog der Komponist aus der Geschichte und der Landschaft Nottinghams, und so enthält die Sinfonie ganz bewußt sehr starke und oft auch gut gelungene illustrative Elemente.

Das zeitgenössische Schaffen trat in den Hintergrund. Als wichtigste Werke sind zweifellos die zweite Sinfonie von Johann Cilenšek und das Klavierkonzert von Ottmar Gerster zu nennen. Die Aufnahme einiger Werke von inzwischen „klassisch“ gewordenen Komponisten wie Bartók, Strawinsky, Honegger, um nur einige anzuführen, hätte die Programme wesentlich bereichert. Gerade in dieser Hinsicht gibt es in Weimar noch sehr viel nachzuholen, eine Aufgabe, die es wert ist, daß sich der neue Generalmusikdirektor ihrer in besonderem Maße annimmt.

Hans Rudolf Jung

FREMDE KLÄNGE

Baden-Baden

Dem indischen Kulturzentrum Bharat Bhawan in Stuttgart verdankte man die Möglichkeit, drei Meister indischer Improvisationen zu hören: Ravi Shankar, einen Virtuosen auf der Sitar, der einst als Musikdirektor des All-India-Radio in New Delhi der Welt die Begriffe indischer Tonkunst vermitteln konnte, Chatur Lal, den subtilen Rhythmiker auf der Tabla und auf der dunklen Banya, und den ausgezeichneten Instrumentenmacher Mullick, der auf der Tanpura die Grundtöne zupfte. Man ließ sich rasch von diesen genialen Improvisationen gefangennehmen, von den grundsätzlich einleitenden Brummtönen bis zur Intonation der jeweils gewählten Tonfolge (Raga) und ihren Variationen, denen die Tabla ihre querlaufenden Rhythmenkontrapunkte beisteuerte. Die schöpferische Freude, die von beiden Improvisatoren auf den Instrumenten Sitar und Tabla mitreißend auf die Hörer übersprang, ließ all das weit hinter sich, was selbst bei temperamentvollsten Reproduzierenden westlicher Konzertmusik je empfunden wurde. Man empfing aus ersten Händen, ob sie nun die Sitar-Saiten mit einer Geläufigkeit hinauf- und hinab-liefen und zupften oder beide Trommelfelle der Tabla und Banya unendlich differenziert rhythmisierten. Eindrücke nachhaltigster Art, wobei man schrittweise in die Sonderlichkeiten fernöstlichen Musizierens eindringen konnte. Friedrich Baser

THOMAS MANN AUF DER TANZBÜHNE

Hamburg

Die Ballettgruppe der Hamburgischen Staatsoper hat in den letzten Jahren einen sehr unklaren Zickzackkurs gesteuert. So rasch wie die Leiter wechselten auch die Stilrichtungen. Sogar die Ausdruckstänzerin Dore Hoyer hat zeitweilig an der Staatsoper gewirkt; es braucht bei dieser eigenwilligen Persönlichkeit keine Erklärung, warum ihre Ballettleitung Episode bleiben mußte. Im Falle Hans Mackes wiederum machte schwere Erkrankung ein stetiges Arbeiten unmöglich. Spuren seiner daher nur kurzfristigen Tätigkeit in Hamburg zeigte immerhin noch der letzte Ballettabend der Saison, der durchweg deutsche Erstaufführungen brachte.

Honeggers „*Horace victorieux*“ in Hans Mackes Inszenierung und Choreographie stand an der Spitze. Man kennt diese kompromißlose, die Tonalität sprengende Komposition, die unmittelbar vor dem „König David“ im Frühjahr 1921 entstanden ist, aus dem Konzertsaal: als blockförmigen, wie unter Überdruck zusammengepressten Achtsätzer, den Honegger selbst einmal als seine „originellste und bestgeglückte Sache“ bezeichnet hat. Obwohl das Stück ursprünglich einem Mimodram mit Bewegungschor dienen sollte, muß die Übersetzung dieser „Symphonie mimée“ ins Sichtbare ihre gestaltgebende Innenspannung gefährden. Nur radikale Verkürzung der Bewegung, Anonymität der Maske und Abstraktion könnten dieser gewalttätig-strengen Musik vielleicht die Waage halten. So wie Hans Macke, offenbar in Anlehnung an Fauconnets Konzeption, das auf die Bühne gebracht hat: als recht handgreiflich ausdeutende Pantomime mit einem halbrealistischen Schwertertanz in der Mitte und kommentierendem Tanzchor, wird jene Spannung nicht aufgedeckt, sondern durch ein Zuviel an Bewegung eher „zerredet“. Aber das gilt nur, wenn man — mit Honegger — diese Komposition für so originell und geglückt hält, daß sie der Übertragung wohl gar nicht bedarf.

Hans Mackes Nachfolger heißt Gustav Blank. Er kommt von der Berliner Städtischen Oper und hat einen Namen besonders als tüchtiger Tanztrainer. Sein Hamburger Debüt als Choreograph gab er gleich mit zwei Novitäten. „*Mario und der Zauberer*“ ist als Tanzspiel allerdings kein Thomas-Mann-Ballett, vielmehr in jeder Hinsicht eine Zumutung. „Die Erinnerung . . . ist atmosphärisch unangenehm“ — alle Kritik an diesem Ballettver-

such ist bereits im ersten Satz der zugrundeliegenden Novelle enthalten. „Atmosphärisch“ muß in diesem Falle heißen: musikalisch. *Franco Mannino* ist der Komponist, für den der bedeutende italienische Regisseur Luchino Visconti das Szenarium entworfen hat. Er hatte beim Zusammenschreiben keine glückliche Hand; „nach Motiven einer Novelle von Thomas Mann“ — diese Titel-Unterzeile ist eitel Übertreibung. Der Novellenstoff ist so verdünnt wie Manninos Musik: mondän aufgemachte Modetanzschau von anno dazumal, so seicht wie jenes ausgedehnte Gewässer bei Steinhude, das sich anmaßend „Meer“ nennt, obwohl es damit so wenig zu tun hat wie Signor Manninos parfümierte Klangfolie mit dem, was sich rechtens neue italienische Musik nennt.

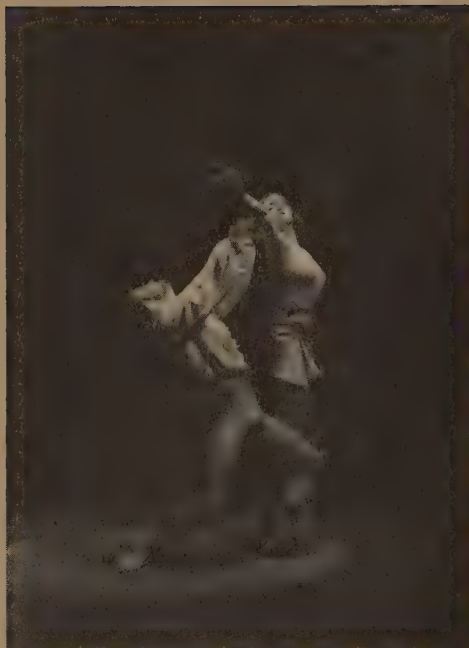
Vor diesem halbseidenen Vorwurf (Solisten: *Otti Tenzel*, *Heinz Schmiedel*, *Joachim Weinberg*) mußten Ballettmeister Blank und der Bühnenbildner *Jean-Pierre Ponnelle* spürbar haushalten mit ihren Einfällen; in „*Don Quichote*“, einem französischen Tanzepos mit Musik von *Jacques Ibert*, durften sie um so mehr Farbe bekennen. Das ist ein Ausstattungstück wie wenig andere im Repertoire des Tanztheaters, mit starker Tendenz zur Oper und zum Schauspiel. Bühnenmusik, Vokalisenchöre, Sprecherpartien, Hallraumeffekte — jedes Mittel ist dem wendigen Franzosen recht, um den Riesenstoff zu entfrachten, zu gliedern und auf die Ebene eines „tableau“ zu heben. Dieser Mischstil hat dennoch Charakter. Gewiß stammt die Musik nicht mehr aus erster Hand, aber ihr gallisches Temperament, ihre impressionistische Farbigkeit, ihre dekorative Instrumentation tragen die Szene, die nach einer Dichtung von *Alexandre Arnoux* (Szenarium: *Elisabeth de Grammont*) das große Thema leider in eine wolkig kommentierte Legende vom „Chevalier errant“ auflöst und durch *Gustav Blanks* stilmischende Tanzordnung (an der Spitze des Ensembles: *Gisela Deege*) die Zukunft der Hamburger Ballettgruppe vorerst noch verhüllt. Aber mit solcher Flucht in die Kulisse und vor der stilistisch eindeutigen Entscheidung stand dieser Hamburger Tanzabend wohl ein für die allgemeine Situation des Balletts in Deutschland.

Klaus Wagner

ZWEIMAL RICHARD MOHAUPT

Karlsruhe

Vor Jahren schon hatte das Badische Staatstheater Karlsruhe mit *Richard Mohaupt's* Tanzburleske „*Max und Moritz*“ ein zugkräftiges Werk aus der Taufe gehoben. Der 53jährige



Vaclav Kaslik: Szene aus dem Ballett „Don Juan“
Foto: Spelthahn

Schlesier, dessen Ballett „Die Gaunerstreiche der Courage“ und die in Deutschland bald verbotene Oper „Die Wirtin von Pinsk“ nach Goldonis „Mirandolina“ dies- und jenseits des Atlantik über zahllose Bühnen gingen, hat eine ausgesprochene vis comica. Seine Musikantenphantasie entzündet sich rasch und schlagkräftig. Er ist unkonventionell in seinen klar und übersichtlich gebauten musikalischen Gebilden. Sein Rhythmus ist vital und voller Elan, seine Instrumentationspalette reich an spritzigen, bläserbetonten Farben, freizügig in den Mitteln, die tänzerische, folkloristische Effekte und strenge Imitation apart auswerten. Der große Orchesterapparat wird mühelos beherrscht. Verblüffende, virtuose Lichter sind aufgesetzt, mit parodistischen Zitaten angereichert, kurz: das heitere Element ist stets wirksam, unsentimental in knapper Kantilene, immer sangbar und zwingend aus der Situation geboren.

Mohaupt's neue opera bestätigten das: die einkaktige Oper „Zwillingskomödie“ nach den „Menaechmen“ des Plautus und die Tanzkomödie „Der Weiberstreik in Athen“, die auf des Ari-

stophanes „Lysistrate“ basiert, zwei einstündige Werke, die Elemente antiker Ausgelassenheit und Zeitkritisches lebensvoll für unsere Zeit umsetzen, Zuschauer und Hörer vergnügen, wenn er sich vom Vorwurf und seiner fröhlichen Deutung im flüssigen Parlando tragen läßt.

Dem legeren Parlando blieb allerdings die europäische Erstaufführung der „Zwillingskomödie“ (Roger Maren schrieb das theatralisch eindeutige Buch vor drei Jahren für Louisville) in Karlsruhe einiges schuldig. Schon der Chor, zu beiden Seiten der Rampe als Brücke zum Publikum postiert, war als (antikisierender) Interpret des duftigen Satzes allzu massiv wie auch das Orchester unter Alexander Krannhals mehr laut und aufdringlich spielte als mit jener delikaten Differenzierung, die den Witz andeutet, mit ihm spielt. Auch die unpräzise Inszenierung durch Wolfgang von Stas in reizend akzentuierenden, verwandelbaren Bildern Ulrich Elsässers war weniger von der Musik als von einer gröblichen commedia dell'arte inspiriert, zumal die Sänger vom Orchester zumeist arg zugedeckt wurden. So war der Elan der musikalischen Zeichnung mehr zu ahnen als zu hören, so sehr sich das Liebespaar (Eric Marion, Anke Naumann) oder die Zwillingsbrüder Hokus-Pokus (August Gschwend, Robert Trehy) bemühten: der eigentliche Buffo-Ton, der vor wenigen Monaten die Premiere von Rotas „Florentiner Strohhut“ hier auszeichnete, stellte sich nicht ein. Nachhaltiger waren die musikalischen Eindrücke der Tanzkomödie, deren Partitur Frithjof Haas beschwingt, durchsichtig, elastisch verwirklichte. Die verbindenden, anfänglich hübsch pointierten Texte Günter Eberts hielten jedoch nicht immer die Spannung zwischen den vier Szenen, deren Choreographie Ladislaus Häusler in Elsässers stilisiertem Bild geschickt angelegt hatte. Die großen Ensembles litten allerdings unter der Unzulänglichkeit der ungleichwertigen Gruppe. Im Solistischen gab es ein paar hübsche Szenen: als die reizende Myrrhine (Marlene Haupka-König) ihrem Gatten und Befehlshaber Kinesias (Lothar Kirst) erliegt, die spartanische Lampito (Erika Delbott) sich den streikenden Weibern verbündet oder Lysistrate (Hilde Steffen) den Männern entgegentritt. Dank der profilierteren, gediegeneren Interpretation war hier der Eindruck von der Tanzkomödie gleichwohl stärker. Richard Mohaupt sah sich inmitten der Solisten und Leiter lebhaft gefeiert. *Gustav Adolf Trumpff*

EIN NEUER „DON JUAN“

Magdeburg

Vaclav Kaslik, 1917 in der Walachei geboren und seit 1945 Chefdirigent der Smetana-Oper in Prag, ist der Komponist und Librettist eines Balletts, das den Don Juan-Stoff in neuer, choreographisch und musikalisch ungemein wirkungsvoller Weise behandelt. Es kam im Magdeburger Maxim-Gorki-Theater unter der musikalischen Leitung des Komponisten als deutsche Erstaufführung mit durchschlagendem Erfolg heraus.

Die Handlung weicht in den acht Bildern von der Da Ponte-Mozartschen Version in vielem ab, läßt vor allem das tragische Moment stärker hervortreten. Neu ist die Figur einer Novize, die in einer sehr eindringlichen Szene, die in einer Klosterkirche spielt, den Verlockungen Don Juans erliegt, später aber beim Zweikampf ihres Bruders mit Don Juan auf tragische Weise den Tod findet. Auch die von Don Juan betörte Frau des Komturs wird ein Opfer seiner schrankenlosen Genußgier, indem sie sich selbst den Tod gibt, als sie von ihm verlassen wird. Sehr stark ist die Szene in der Kirche mit mahnenden und eifernden Nonnen und fanatischen Geißelbrüdern, die durch den Widerstreit geistlicher und weltlicher Gedanken zu einem der eindrucksvollsten Höhepunkte des Tanzdramas wird.

Kaslik unterlegt jede Szene mit einer bewußt formgebundenen Musik, die aus einem sicheren Instinkt für choreographische Gestaltung die denkbar beste klingende Erfüllung des szenisch Vorgestellten ist. Seine Tonsprache ist modern in jeder Hinsicht, harmonisch vielschichtig, aber tonal, im Rhythmischen von äußerster Prägnanz und in der Melodik einprägsam und faßlich. Unter der impulsiven Leitung des Komponisten spielte das Orchester virtuos und ausdrucksstark. Seine Leistung ist allerdings auch sehr wesentlich das Verdienst des jungen Kapellmeisters Joachim Widlak, der mit feinem Verständnis und sicherer Einfühlung die Einstudierung besorgt hatte.

Als ideenreicher und seine Materie souverän beherrschender Choreograph schuf Veith Büchel eine Inszenierung, die einen überwältigenden Eindruck hinterließ. Die Leistung seiner Tanzgruppe zeigte ein bei einer Provinzbühne kaum zu erwartendes Niveau, und als Solisten waren mit Hartmut Kreutzberger, Gudrun Kreutzberger, Herbert Hentschel und Dorothea Neumann Kräfte am Werk, die höchsten Ansprüchen genügten. Das Bühnenbild Eberhard Schwenks mit

abstrakt-surrealistischen Elementen und im Zusammenwirken mit der Beleuchtung oft von fantastisch traumhafter Stimmungshaftigkeit war von magischer Wirkung.

Otto Bretthauer

DREIMAL TANZBÜHNE

Mainz

Daß auch eine kleine Tanzgruppe mit gutem musikalischem Geschmack in der Stückwahl, mit Exaktheit einer von Stil inspirierten Einstudierung und gefälliger Rahmenwirkung zu Leistungen gelangt, demonstrierte das Tanzcorps des Mainzer Städtischen Theaters unter seiner Ballettmeisterin Anna Menge. Als deutsche Erstaufführung zeugte „Guignol et Pandore“ von der eigenwüchsigen Begabung André Jolivets aus dem Kreise der „Jeune France“. Der Geist der großen russischen Tradition weht aus dem von Serge Lifar stammenden pantomimischen Libretto. Rhythmisch pulsierende, grell akzentuierende und klanglich erregende Musik erzählt auf einem Marionettentheater vor schrilligen Teenagers die moritatenhafte Geschichte Guignols, der in Eifersucht entbrennt, seine Schwiegermutter und seinen Rivalen umbringt und gehenkt wird, aber dann just im Schluß Tanz Auferstehung erlebt. Prägnant gelöste tänzerische Aufgaben, denen sich Sonja Köller und Lothar Höfgen, Jutta Ludewig und Rudi Schaschek im bilderbogenbunten Rahmen Hermann Soherrs gewachsen zeigten.

Zunehmendem Brauch folgend, „inszenierte“ man mit kühnem Zugriff Prokofieffs „Symphonie classique“ als breit entfaltete Tanzimpression in Weiß und Blau. Als Finale gewährte man die choreographische Wiederbegegnung mit dem originell und spritzig schreibenden Jean Françaix, „Les demoiselles de la nuit“, ein Liebesidyll unter springlustigen Kätzchen, das den ganzen Vorrat tänzerischer Techniken auslöst. Geistesgegenwärtig am Dirigentenpult: Iwan von Sal-lay.

Gottfried Schweizer

BLACHERS „HAMLET“

Dessau

Das Landestheater Dessau brachte Boris Blachers zweiteiliges Ballett „Hamlet“ heraus. Das Szenarium stammt von Tatjana Gsovsky. In der Musik, die fern von aller klanglichen und gefühlsmäßigen Überlastung die tänzerische Gärbe geradezu herausfordert, verbinden sich Klarheit und Bildhaftigkeit zu ergreifenden Gestaltungen, oft nur mit einem Minimum orchesterlicher Mittel erreicht, dann wieder mit komplexen Reibungen oder mit dem harmonisch und rhythmisch treibenden Singechor ins Breite

und Bunte wirkend. Unter der sicheren musikalischen Leitung von Hans Berendt-Emden und der klaren, einfallsreichen Inszenierung und Choreographie von Wilmo Kamrath erstand dieses interessante Werk mit den großräumigen Bühnenbildern Wolf Hochheims ergreifend vor den Zuschauern. Ellen Meißner und Rolf Händel als junges Solotanzpaar verkörperten Ophelia und Hamlet. Sie fesselten durch eine vollendete Technik, eine starke, vielschichtige Ausdrucksgebärde und eine weitausgebaute Gesamtkonzeption. Ihnen zur Seite standen Gert Pielert, Monika Naumann, in vielen Szenen von starker tänzerischer Wirkung, gleichwertig Martin Brimmer, Otto Schaper und Konrad Haase. Der Abend wurde durch eine kleine Tanzszenen „Intermezzo im 4. Stock“ nach der Komödianten-Suite von Dmitri Kabalewski leicht und beschwingt eingeleitet. Walter Kroemer

FRANZÖSISCHE BALLETTKUNST Baden-Baden

Hier gastierte das Straßburger Opernballett mit einem jungen Tanzpaar aus Paris: Roland April und Violette Verdy. Als Prinz und Schwanenkönigin, Romeo und Julia, beides nach Tschaiowsky, bezauberten sie als berufene Bannerträger französisch-russischer Ballettkunst klassischen Spitzentanzes. Daß Jean Combes und sein Straßburger Ballett den Rahmen zu solch ungewöhnlichen Leistungen der Anmut und Schönheit liefern konnten, bestätigt den jungen Ruhm, den das Ballett erst kürzlich durch die Uraufführung des „Königs Midas“ von Jean Françaix erlangte. Voraussetzung dazu ist freilich die verlässliche und allen choreographischen Anforderungen entsprechende Stabführung Frédéric Adams. Er ist treuer Sachwalter der Choreographie Serge Lifars, bringt aber die später aufgesetzten Feinheiten im „Schwanensee“ wirksam zur Geltung, wie er auch als hervorragender Interpret Tschaiowskyscher Klangreize anerkannt zu werden verdient. Nicht minder fühlte er sich in die Komik und epische Pantomimik des „Dreispitz“ von Manuel de Falla ein, der nahezu vollständig von dem sehr leistungsfähigen Opernballett der Straßburger mit einem tänzerisch temperamentvollen Müllerpaar bestritten werden konnte. Etwas derb wirkte die Müllerin Denise Wassler, doch gerechtfertigt durch die Rolle. Den Corregidor, einen spanischen Falstaff, mimte Jean Combe selbst. Serge Milenko wäre noch unter

den vielen Kräften dieses hervorragenden Balletts hervorzuheben. Das Straßburger Opernorchester bestätigte seinen alten Ruf.

Friedrich Baser

IM DEUTSCHEN FERNSEHEN:

Verdis „Traviata“

Als Fernsehaufzeichnung des New Yorker Opernstudios der NBC, das künstlerisch von Peter Hermann Adler betreut wird, gab es, vom Sender Freies Berlin ausgestrahlt, Verdis Oper „La Traviata“. Die Eigenart einer solchen amerikanischen Fernsehinterpretation besteht einmal in der kompletten Life-Sendung (mit Sängern und unsichtbar bleibendem Orchester); ferner in der ausgiebigen Verwendung totaler und halbtotaler Einstellungen, die sehr lange beibehalten werden; schließlich in der vom Tonmeister verwendeten, kontrastlosen „allgemeinen Theaterakustik“. Will man die künstlerische Wirkung dieser Faktoren beurteilen, so ergibt sich, daß die Life-Sendung eine angenehm natürliche Darstellungsweise ohne irgendwelche Möglichkeiten zu Synchronisations-Schnitzern zeitigt. Die zu meist entfernten Sichten gewähren unserem Auge zwar eine gewisse Ruhe, und dieses kann dem Lauschen auf die Musik zugute kommen. Weil aber im Bild die Großaufnahmen vermieden werden, so kommen wir auch nicht ganz hinter die feineren mimischen Regungen der Personen, zumal das Zeilenraster, das in Amerika noch um rund hundert Zeilen unter unseren 625 liegt, vieles verundeutlicht. Hinzu tritt noch, daß die undifferenzierte, gleichbleibende Akustik uns zwingt, während der Dauer der Oper ein geringes Mißverhältnis anzuerkennen, gegen das unser Auge und unser Ohr sich unbewußt und leider vergeblich sträuben. Das Mißverhältnis beruht darauf, daß die Einzelheiten der Bildfläche und Hörfläche (Lautsprechereindrücke) nicht die gleiche zueinandergehörige Intensität haben und daß ihr „Näher-und-Fern“ eingegeben wird anstatt im dramatischen Sinne kontrastierend verändert zu werden. Die stimmliche Qualität der Sänger ließ nichts, die darstellerische nur bei wenigen etwas zu wünschen übrig. Die Szenerien zeigten, daß man mit Licht- und Schattenwirkungen sehr stimmungsvoll umgehen kann.

Eine Bagdad-Vision

Der theaterstarke Gustav Rudolf Sellner, in diesem Falle Autor und Regisseur zugleich,

wollte uns in dem Spiel „*Ahu Kasems Pantoffeln*“ das märchenhafte Gleichnis vom geizigen Abu Kasem vor Augen führen, dem das geringfügige Zubehör seiner zerschlissenen Pantoffeln zum Fluch wird. Zusammen mit dem Szenenbildner Franz Mertz, den Kameramännern des NWRV-Studios Hamburg und einem gut zusammenspielenden Ensemble mit sorgfältig dargestellter Titelfigur durch Joachim Teege gab Sellner eine eindringliche Bagdad-Vision. Volle Anerkennung für die Volkstypen und hervorragend gut ausgeleuchteten Bildeinstellungen. Um so befremdlicher wirkten die nüchtern verhaltene Gestik, der melodisch-karge Tonfall. Man kam vom Wort her zu keiner Illusion. Wäre die Vorspannmusik, nämlich originale arabische Volksmusik, doch Vorbild gewesen für diejenige, die nachher während des ganzen Spieles die Atmosphäre anzugeben hat! Hans-Ulrich Engelmann beschränkte sich darin auf ein wenig orientalisierte, kurzatmige, meist zweitaktige, zu häufig wiederholte Motive. Oboe, Fagott und Schlaginstrumente hätten die märchenhafte Atmosphäre mit einem gewissen Humor durchtränken können, wie es ein echter Erzähler durch seinen Tonfall tut. Auch der als dramaturgisches Verbindungsglied gedachte Gebetsrufer sang nur eine sehr dürrtief erfundene, klagende Weise. Ergebnis dieser sprachlich-gestischen und musikalischen Fehlgänge: sie unterminierte das, was Sellner als Autor und Bildregisseur so sorgsam angelegt hatte, den eigentlichen Grundton der Fabel. Ein

Beweis dafür, wie wichtig neben dem Optischen gerade die musikalischen Ausdrucksqualitäten auch im Fernsehen sind.

Spieloper für die Jugend

Als ‚Spieloper für die Jugend‘ haben die Autoren Walter Prella (Libretto) und Hans Bittner (Musik) das nach Hauff dramatisierte Märchen „*Die Errettung Fatmes*“ bezeichnet. Die Fernsehübertragung einer Aufführung der Hamburger Alsterschule während der Bundesschulmusikwoche zeigte gesangliches Können und darstellerischen Eifer der jugendlichen Sänger; ein guter musikerzieherischer Erfolg Hans Bittners. Weniger lobenswert war die Substanz, die das musikalische Stilempfinden auf merkwürdige Wege führte. Bittner meinte offenbar, Märchenhaftes sei für Oberschüler untragbar, noch dazu aus romantischer Quelle, darum sei das Ganze mit Parodie zu durchsetzen. Anders läßt sich sein Rückgriff auf melodische Elemente der Operette von Offenbach bis Jones nicht erklären. Gewiß: diese Räuber- und Haremsbegebenheit kann man nur in einem bestimmten musikalischen Lichte sehen. Dieses Licht aber hätte märchenhaft verklären müssen! Der Fernsehopernregisseur Herbert Junkers konnte wenigstens das äußere Niveau der Übertragung etwas anheben, indem er lebendige Kamerablicke auf die Bühne und in den Pausen auch auf Orchesterchen und Publikum richten ließ.

Ernst Koster

MUSICA-UMSCHAU

Gefährdetes Chorwesen

Vor einiger Zeit hat H. J. Moser in Musica 1955, Heft 10, die Frage gestellt: „Abwertung des Chorleiters?“ Diese Frage verdient noch einmal aufgegriffen zu werden, denn die Entwicklung dieses Faches zeigt seit einiger Zeit wesentliche Gefahrenpunkte. Es ist interessant, daß, wie auch Moser ausdrücklich feststellt, in einem so hochwertigen Buch wie Herzfelds „Magie des Taktstocks“ nicht ein einziger Chordirigent (außer der historischen Persönlichkeit Siegfried Ochs) überhaupt Erwähnung gefunden hat. Kein Name wie Karl Straube oder Georg Schumann — als Vertreter der alten Generation — oder Ramin,

Thomas, Liesche, Grisdikát — als die der jüngeren — ist genannt worden.

Im Gespräch mit Kollegen kam übereinstimmend zum Ausdruck, daß ein wesentlicher Grund für diese „Abwertung“ das Abgeben der sog. „Laienchöre“ zu Aufführungen an Orchesterdirigenten sei. Zweifellos bedeutet diese Entwicklung, die durch einige Stardirigenten veranlaßt wurde, für das heutige Chorwesen nahezu ein Unwesen.

Es ist bekannt, daß Siegfried Ochs in einem Brahms-Festkonzert neben Arthur Nikisch dirigiert hat. War es nun nur eine kollegiale Geste von Nikisch, daß er die Leitung der „Nänie“ Ochs überließ — oder war es eine Forderung von

Ochs für die Mitwirkung seines Chores in diesem Festkonzert der Philharmoniker? Beides m. E. nicht, denn damals vertrat man noch *allgemein* den Standpunkt, daß nur für Werke von symphonischem Charakter mit Chor-Mitwirkung die Leitung an einen Orchesterdirigenten überging. Dies war speziell auch für Ochs verbindlich, weil er sich der Symphonie gegenüber nicht für kompetent hielt. Anders später Klemperer, der den Chor auch für solche Aufgaben nicht mehr anderen Dirigenten zur Verfügung stellte. Kommen wir nun zu den wirklichen Gründen, die im Soziologischen zu suchen sind. Ein Oratorien-Chor ist nicht eine „Berufsgemeinschaft“. Dies sei an den Anfang gestellt. Der alte Zeltersche Gedanke, daß die sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammenfindenden Laien einen Chor bilden, gibt einer solchen Gemeinschaft nicht nur den Charakter der freiwilligen Zusammenarbeit, sondern auch der Arbeit selbst eine besondere Struktur. Es sollen *künstlerisch vollwertige Leistungen erzielt werden, ohne daß bei den Ausführenden fachliche Voraussetzungen vorhanden wären*. Hier ist der Angelpunkt sowohl für die technische als auch für die geistige Erarbeitung der aufzuführenden Werke, hier ist der Angelpunkt für die Zielsetzung *chorischer Arbeit* überhaupt.

Zelters Gedanke, den Laien durch das Studium nicht nur mit den Noten, sondern vor allem auch mit der Ideenwelt des Komponisten durch eigenes Singen, also durch die Praxis selbst, vertraut zu machen und dadurch wiederum sein Verständnis und Empfinden für das Gesamtschaffen des Komponisten (und in Erweiterung selbstverständlich für die gesamte Musikkultur) zu wecken und vertiefen — das ist das Ziel aller Arbeit mit Laienchören. Daß die Bemühung des Dirigenten im Hinblick auf die oben dargelegte Struktur der Chöre eine wesentlich andere sein muß als die eines Orchesterdirigenten, der es nur mit *Berufsmusikern* zu tun hat, ist evident. Es ist aber auch evident, daß das gegenseitige Verhältnis zwischen dem freiwilligen Chor und seinem Leiter ein anderes ist als bei den Kräften eines Berufsorchesters.

Aus dieser Sachlage ergeben sich Konsequenzen. Dem Chor steht die Wahl seines Dirigenten zu — es versteht sich von selbst, daß dieser ein qualifizierter Musiker sein muß — dann aber leitet er *selbstverständlich* auch die von ihm mit dem Chor erarbeiteten Werke, da kein anderer die Eigenheiten, Vorzüge und Schwächen

des Chores so kennt wie er; kein anderer Dirigent weiß so genau, wie er den Chor anzufassen hat; niemand außer ihm vermag ihn zu seinen Höchstleistungen zu bringen, und dies in wachsendem Maße, je schwerer oder problematischer ein Werk ist.

Anders sieht es aus, wenn beispielsweise ein Generalmusikdirektor selbst einen Chor leitet und in allen Proben mit ihm studiert — eine sehr zu begrüßende Tatsache — aber schon nicht mehr, wenn er den Hauptteil der Proben seinem Korrepetitor abgibt. Es erscheint daher als höchst zweifelhafter Standpunkt, wenn z. B. in einer größeren westdeutschen Stadt der Zuschuß für den Chor — ohne den heutzutage überhaupt kein Chor mehr auskommen kann — *davon abhängig gemacht wird, ob der Chor dem GMD der Stadt zur Verfügung gestellt wird oder nicht!* Es ist hierzu zu sagen, daß es ein „Privat-Laien-Chor“ ist und nicht ein „Städtischer Berufschor“; und es handelt sich bei der Subvention nicht darum, ein oder zwei Aufführungen zu finanzieren, sondern nach dem oben Ausgeführten darum, eine „Bildungsstätte“ (mit praktischen Übungen, wenn man so will) zu unterstützen und zu fördern.

Man gebe also den Chordirigenten, was ihre Sache verlangt: die Leitung der Konzerte, die dazu notwendigen Proben mit den Orchestern (und nicht, wie es auch vorkommen soll, nur die Hälfte der Anzahl, die irgend ein GMD für sich beanspruchen und dann natürlich bessere Leistungen mit dem Orchester erzielen würde!) und von den Behörden die finanzielle Hilfe, die für die erfolgreiche Erhaltung eines Chores erforderlich ist.

Infolge dieser Problemlage bleibt es nicht aus, daß der „Beruf“ des Chor- resp. Oratoriendirigenten in seinen Voraussetzungen an Wert und Wertung verliert, also von wirklich guten Begabungen der jüngeren Generation als nicht mehr erstrebenswert angesehen wird. Denn wenn alle wesentlichen Konzertaufgaben im Chorischem dem GMD der Stadt oder Gastdirigenten zufallen, bleibt dem Chorleiter nur mehr die Aufgabe des *technischen Einstudierens, also des Korrepetitors*. Diese Regelung ist denkbar und vielleicht sogar richtig, sobald es sich nicht mehr um den „singenden Laien“, sondern um einen Berufschor handelt. Dann aber bedeutet es in seiner Konsequenz die Grablegung des Zelterschen Gedankens!

Hans Chemin-Petit
Leiter des Philharmonischen Chores, Berlin

IN MEMORIAM

Ludwig Schiedermaier († 30. 4.)

Im 81. Lebensjahr starb in Bonn Professor Dr. Ludwig Schiedermaier, der langjährige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität und Direktor des Beethovenhauses, dem er das Beethovenarchiv als Zentralstelle der Beethovenforschung anfügte. Viele Jahre war er auch Präsident des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg und Vorsitzender der von ihm gegründeten Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. In diesen Ehrenämtern zeichnen sich die Schwerpunkte seiner weitgespannten Forschungsarbeit ab: Mozartforschung, Beethovenforschung und die Landesmusikgeschichtsforschung.

Hervorgegangen aus der Schule Adolf Sandbergers wurde der in Regensburg 1876 geborene Musikforscher 1906 Privatdozent in Marburg und verlegte 1912 seine Wirksamkeit nach Bonn. Mit Studien zu Simon Mayr, zur Musik und Opernpflege am Münchener und Bayreuther Hof im 18. Jahrhundert begann er seine Arbeiten. Das Buch über die *deutsche Oper* (1930) ist das zusammenfassende Ergebnis dieses Arbeitskreises, an den sich die Beschäftigung mit Mozart schloß. Die *Mozartbiographie* (1922, mehrfach aufgelegt und übersetzt), die große Ausgabe der *Mozartbriefe*, *Mozarthandschriften* und *Mozartbilder* sind neben zahlreichen kleineren Untersuchungen über Mozarts Kunst das Ergebnis dieser Studien.

In Bonn wurde Schiedermaier des weiteren auf Beethoven hingelenkt. Das Buch *Der junge Beethoven* (1925) wurde ein grundlegendes Werk der neueren Beethovenforschung, dem zahlreiche eigene Studien und solche der Schüler Schiedermaiers vorausgingen und folgten. In den von Schiedermaier begründeten *Veröffentlichungen des Beethovenhauses* erschienen mehrere wesentliche Arbeiten zu diesem Problemkreis, zu dessen Erforschung er vor allem die quellenmäßige Grundlage schuf. Die Beethovenstudien führten Schiedermaier zur rheinischen Landesmusikgeschichte. Seine Schule hat dazu auf seine Anregung hin ebenso wesentliche Grundlagen geschaffen wie er selbst in seinen Arbeiten. In dem Alterswerk *Musik am Rheinstrom* (1947) suchte er noch eine Zusammenfassung seiner landeskundlichen Arbeiten zu geben.

Zu vielen anderen Arbeitsgebieten lieferte Schiedermaier daneben Beiträge. In seiner Ein-

führung in das Studium der Musikgeschichte gab er dem Studenten ein praktisches Handbuch. Immer wieder zog ihn auch die Musik seiner Gegenwart an. Schon 1901 befaßte er sich mit Gustav Mahler, und in seinen *Musikalischen Begegnungen* überlieferte er Erlebnisse und Erinnerungen an die Großen der Musik seiner Zeit, mit denen er persönlich verbunden war.

Auf ein reiches Wirken, in dem auch die musikalische Praxis einen breiten Raum einnahm — die *Bonner Beethovenfeste* erhielten durch ihn ihre Gestalt — konnte Ludwig Schiedermaier zurückblicken, als ihm im Dezember 1956 Freunde und Schüler aus Anlaß seines 80. Geburtstags die 3. ihm gewidmete Festschrift *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* (Verlag A. Volk, Köln) überreichen durften. Frisch, wie immer, blieb er damals, im Anschluß an die Feierstunde in der Bonner Universität, im Kreise der Freunde. Wohl keiner mochte ahnen, daß er nur wenige Monate nach diesem Fest schwer erkrankte und sich nicht mehr erholte.

Mit Ludwig Schiedermaier ist ein Gelehrter von uns gegangen, der die junge Musikwissenschaft in der Generation Kretzschmar, Riemann, Sandberger, Wolf, Abert mit aufbaute, ihre Stellung im Rahmen der Geisteswissenschaft festigte und ihr auch im Kreise der praktischen Musik Ansehen verschaffte.

Karl Gustav Fellerer

Franz Meyer Ambros († 2. 5.)

In Leipzig starb kurz vor Vollendung seines 75. Geburtstages der Komponist Franz Meyer Ambros. Er war — unter anderen — auch Schüler von Max Reger, dessen Klangwelt nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben ist. Dieses Schaffen umfaßt alle Gebiete künstlerischer Arbeit, wobei die Kirchenmusik einen besonders breiten Raum einnimmt. Vielseitige Ausdeutung und Kolorierung der Choral melodien, hohes kontrapunktisches Können und kühne Modulationskunst sind die Charakteristica seiner Eigenart.

Zu seinem Gedächtnis hörte man in der Motette der Thomaskirche zu Leipzig, die gerade am 17. Mai, seinem Geburtstag, stattfand, zwei seiner bedeutsamen Orgelwerke, gespielt von Helmut Thörner, Karl-Marx-Stadt, einem langjährigen Interpreten seiner Werke.

tt.

Domenico Scarlatti († 23. 7. 1757)

Es war in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, daß Rastelli die Welt bezauberte. Mit märchenhafter, nie versagender Leichtigkeit ließ

der zarte, heitere Mensch seine unzähligen Zauberkugeln, Bälle und Reifen springen und tanzen. Sie umschwebten den außerordentlichen Jongleur wie Sterne, wie Wesen, die aus freiem Willen ihrem Meister, Lebenszentrum und Magneteten gehorchten. Da war keine Gedanklichkeit und Geistestiefe, aber eine Symbolkraft von unheimlicher Schärfe; da wurde keine Empfindung ausgesprochen, aber die hauchzarte Atmosphäre, in der Empfindungen entstehen, hielt uns im Bann.

Auch Domenico Scarlatti, dessen Todestag sich am 23. Juli zum 200. Mal jährt, gehört zu den lächelnden, verschlossenen Zauberern, die uns wortlos ihre Jongleurkünste zeigen, wenn sein Material auch nicht aus Bällen, sondern aus Tönen besteht. Nicht Tiefe, aber rätselvoller Abglanz der Tiefe; nicht Leidenschaft, aber rauschende Kaskaden und tönende Felsgebilde, vor denen es sich von Leidenschaft träumen läßt; nicht Lyrik, aber deren hauchzarte Atmosphäre; und nie — niemals — ein Ausbruch von Freude, wohl aber der Wundertanz musikalischer Farbspiele als der Freude schwermütiges Symbol.

Viel hat man gerätselt über den Mangel an zeitgenössischen Berichten aus dem Leben Scarlattis. Was man von ihm weiß, scheint zu einem „Durchschnittsmenschen“ zu passen. Er war zurückhaltend, verlässlich, freundlich. Er pflegte schweigend im Hintergrund zu bleiben, bis man ihn zu spielen bat. Aber dann tanzten Rastellis Wunderbälle! Und diese Musik, seine so eigenartig faszinierende Musik, unpersönlich und überpersönlich, liefert sie uns denn nicht alle Gründe, warum von ihm selbst kein starkes, menschliches Bild übrig bleibt?

Aus seinem ganzen Leben — er hätte können ein Heiliger sein — (seine Handschrift ist von entwaffnender Anmut und Klarheit) — kennen wir nur eine einzige Schwäche: er war dem Glücksspiel verfallen. Wie sollte Fortuna auf der rollenden Goldkugel den genialen Jongleur mit Klängen auch nicht verführen und den immer Experimentierenden nicht verleiten, auch mit Golddukaten zu jonglieren?

Einen Kranz für den bewunderungswürdigen, in sich gezogenen Momo Scarlatti! Bach gibt uns eine Welt. Bei Couperin finden wir ein menschliches Herz. Scarlatti hält uns schweigend eine Kristallkugel vor, in deren tausend Farbenbrechungen wir ewig Rätsel suchen.

Eta Haridi-Schneider

Eusebius Mandyczewski (geb. 18. 8. 1857) „Es ist so schwer, objektiv zu sein, besonders wenn man die Überzeugung hat, von Fall zu Fall mit subjektivem Urteil besser zu fahren. Heute habe ich mir lange Zeit den Kopf darüber zerbrochen, ob ich drei Vorspiele, die ich insgesamt für unecht halte, einfach streichen oder beibehalten soll. Ich kann nämlich nicht *nachweisen*, daß sie unecht sind; aber mein Gefühl sagt mir's.“ Diese Worte, die wir in einem Brief von Eusebius Mandyczewski an seinen Freund Johannes Brahms finden, beleuchten die Wesensart des Schreibers, eines Vollblutmusikers, der, bei aller Genauigkeit, mit der er wissenschaftliche Forschung betrieb, im Grunde doch der Stimme des künstlerischen Instinktes den Vorzug gab.

1857 in der österreichischen Bukowina geboren, kam Mandyczewski in jungen Jahren nach Wien und studierte bei dem bedeutenden Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm. Durch seinen Lehrer mag er in persönliche Berührung mit Johannes Brahms gekommen sein, der an Nottebohms Arbeit regen Anteil nahm. Bald entwickelte sich ein warmes persönliches Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem jungen Musiker, das besonders herzliche Formen annahm, nachdem Mandyczewski 1887 zum Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt wurde, deren Gedeihen Brahms stets mit Interesse verfolgte. Was den Meister besonders anzog, war Mandyczewskis solides Können, das sich mit feinstem musikalischem Fingerspitzengefühl paarte. Der neue Archivar besaß ein verblüffendes Wissen und war mit der Mehrzahl der Werke in der ihm anvertrauten prachtvollen Bibliothek des „Musikvereins“ völlig vertraut; doch fehlte ihm jedes Verständnis für trockene Gelehrsamkeit. Die Kunst Palestrinas, die kontrapunktische Meisterschaft Bach, der unerschöpfliche Einfallsreichtum Haydns, die Melodien Schuberts und die gewaltigen Schöpfungen Brahms standen seinem Herzen gleich nahe, und jede kleinste Einzelheit ihrer Schreibweise war ihm bekannt.

Seine Arbeitsmethode war die des historisch umfassend gebildeten Künstlers. Er wäre niemals imstande gewesen, eine wissenschaftliche Abhandlung über die Aussetzung des Generalbasses zu schreiben, doch seine Continuoarbeiten der Werke Antonio Caldaras, J. S. Bachs und anderer Barockmeister zählen zu den feinsinnigsten Leistungen auf diesem Gebiete. Das Verzeichnis der Symphonien Haydns, das er zusammenstellte, verdankt seine Entstehung Methoden, die gegen-

wärtig nicht als ausreichend angesehen werden. Dennoch haben die Gesamtergebnisse auch heute, 50 Jahre später, zum größten Teil ihre Gültigkeit bewahrt.

Als Hanslick 1895 vom Lehramt der Musik an der Wiener Universität zurücktrat, wurde Mandyczewski als sein Nachfolger ins Auge gefaßt. Der Archivar zögerte jedoch und erklärte seine Einstellung in einem Brief an Brahms:

„In der Universitätsangelegenheit habe ich eine ernsthafte Besorgnis: Daß mein Wissen einstweilen nicht ausreicht. Denn unter Spittas prächtigem Einfluß hat das Arbeiten auf musikwissenschaftlichem Gebiete einen Aufschwung und eine Verbreitung genommen, die man vor 25 Jahren noch gar nicht geahnt hat, und heute verlangt man von einem, der auf einer Kanzel, gleich Hanslicks steht, ein ganz anderes Wissen als von ihm.“ Solche Bedenken hegte er nicht im Falle der Lehrtätigkeit am Wiener Konservatorium, und so wirkte er an diesem Institut durch mehr als 30 Jahre bis zu seinem Tode im Jahre 1929.

Wer jemals Gelegenheit hatte, Mandyczewski persönlich zu begegnen, wird sich der Wärme seines Tones erinnern, da er dem Musikfreund die auf den ersten Blick nicht ersichtliche Schönheit und Eigenart einer kleinen Einzelheit in seinen Lieblingswerken erklärte. So beschäftigt der unermüdetlich Tätige auch war, er fand doch Zeit zu solchen Exkursen, bei denen es, wie er selbst zugab, nie zu einem Ende für ihn kam. Für die Nachwelt aber offenbart sich Mandyczewskis hingebungsvolle Liebe für diese Meister in den großartigen *Gesamtausgaben der Werke Schuberts und Brahms*, den grundlegenden Leistungen der *Haydn-Gesamtausgabe* und der *Revision Bachscher Arien* für die Publikationen der Neuen Bachgesellschaft.

Zu diesen Leistungen gesellte sich die des Dirigenten. Mandyczewski wirkte zunächst — wie seinerzeit Brahms — als Chordirektor der Wiener Singakademie. Später begründete er einen Frauenchor, den er viele Jahre hindurch leitete. Diese „Chanteusen“ (wie Brahms sie in einem Schreiben bezeichnete) hatten die Ehre, des Hamburger Meisters Kanons op. 113 aus der Taufe zu heben. Auch sonst ließ Mandyczewski — im Gegensatz zu der damals in Frauenchören gebräuchlichen Einstellung — wertvolles Musikgut von seinen Damen aufführen und veröffentlichte im Zusammenhang mit dieser Tätigkeit neben reizvollen eigenen

Kompositionen mancherlei praktische Ausgaben von Werken der Vergangenheit. Sein nie versagender Enthusiasmus, sein freundliches Wesen und sein echtes Musikantentum machten ihn zu einem vorbildlichen Chorleiter.

Der Vorname, den Mandyczewskis Vater — ein griechisch-orthodoxer Geistlicher — für den Sohn wählte, mag auf seine Bewunderung für einen Kirchenvater zurückzuführen sein. Im Lichte der Bedeutung, die Schumann dem Namen verlieh, erscheint jedoch die Bezeichnung Eusebius besonders glücklich für den Musiker, der umfassendes Wissen mit schwärmerischer Begeisterung vereinte.

Karl Geiringer

Joseph Aloys Tichatschek

(geb. 11. 7. 1807)

Nachdem Richard Wagner seine bereits in Riga begonnene Oper „Cola Rienzi, der letzte der Tribunen“ während seines dreijährigen Aufenthaltes in Paris (1839/42) beendet hatte, bot er sie zur Uraufführung dem Hoftheater in Dresden an, wo das Werk auch angenommen wurde. Weshalb Wagner gerade Dresden gewählt hatte, berichtet er uns in seinem autobiographischen Buch „Mein Leben“: „Für Dresden hatte ich mich bestimmt, weil ich dort in Tichatschek den besten Tenoristen für die Hauptrolle anzutreffen wußte ... Sein frisches, lebhaftes Wesen, seine herrliche Stimme, seine große musikalische Befähigung, gaben seiner Versicherung, daß er sich auf die Rolle des ‚Rienzi‘ freue, einen für mich besonders erfreulichen Nachdruck.“

Joseph Aloys Tichatschek wurde am 11. Juli 1807 als Sohn armer Webersleute in Oberweckelsdorf bei Adersbach in Böhmen geboren. Seiner schönen Altstimme verdankte er es, daß er Aufnahme in das Gymnasium der Benediktinerabtei Braunau fand. 1827 ging er mit der Absicht, Medizin zu studieren, nach Wien, wo er jedoch bald eine Anstellung als Chorist am Kärnthnertheater fand. Nachdem er seine Stimme noch einige Jahre bei dem Gesangsmeister Cicimara hatte ausbilden lassen, trat er 1834 in Graz erstmalig als Solist auf.

Nach einigen erfolgreichen Gastspielen in Wien und Dresden wurde er am 1. Januar 1838 an das Hoftheater zu Dresden verpflichtet. Eine der ersten Rollen, mit denen er hier besonderen Erfolg hatte, war die des „Raoul“ in Meyerbeers „Hugenotten“. Seine größten Triumphe sollte Tichatschek jedoch als Darsteller des Rienzi und Tannhäuser feiern. Und den glänzenden Erfolg,

den die erste Aufführung des „Rienzi“ am 20. Oktober 1842 brachte, verdankt Wagner nicht zuletzt der aufopfernden Hingabe und außerordentlichen Begeisterung Tichatscheks für diese Rolle.

Der Komponist hat das allezeit anerkannt und immer wieder betont, daß Tichatschek, dieser „wahre Heros von Musikstimme“, durch den Glanz seiner Mittel und das Ungestüm seines Naturells wesentlich zu diesem Ablauf der Ereignisse beigetragen und seinem Werke schon vor der Aufführung die Wege gebahnt habe. Wagner erzählt wörtlich: „Für ihn, der so gern um einer Jagdpartie willen den Unterhaltungen am Klavier des Theaterfoyers entsagte, waren die Proben des ‚Rienzi‘ bald wahre Feste, zu welchen er immer mit strahlenden Augen und ausgelassener guter Laune erschien.“ Mit welcher Liebe Tichatschek an dieser Rolle hing, beweist der Umstand, daß er den Rienzi im Januar 1863 als Rolle für sein 25jähriges Dresdener Künstlerjubiläum wählte; 64mal war er bis dahin als Rienzi aufgetreten.

Außer den schon genannten Rollen hat Tichatschek noch mit besonderem Erfolge die des Masaniello, Robert, Tamino, Idomeneo u. a. gesungen. Von 1838 bis 1863 war er allein in Dresden in 67 Rollen 1445mal aufgetreten. Obwohl er hier die meiste Zeit seiner Künstlerlaufbahn verbrachte, hat er doch auch Gastspielreisen nach England, Schweden und Holland unternommen und überall Anerkennung gefunden.

Welche Verehrung Tichatschek für Wagner hatte und mit welchem Eifer er sich für dessen Werke einsetzte, erzählt uns Wagner ebenfalls in der schon genannten Selbstbiographie: „Um die Zeit meines Geburtstages, Ende Mai (1856), besuchte mich mein alter Freund Tichatschek aus Dresden, der mir seine Anhänglichkeit und enthusiastische Ergebenheit . . . immer treu erhielt . . . Am Abend (des Geburtstages) sang Tichatschek unserer Gesellschaft mehreres aus dem Lohengrin vor und erregte bei uns allen wahres Erstaunen über den immer noch bewahrten Glanz seiner Stimme. Tichatscheks Ausdauer war es auch namentlich gelungen, die höfische Zaghaftigkeit der Dresdener Intendanz im Betreff der Wiederaufführung meiner Opern zu überwinden. Diese wurden dort jetzt wieder aufgeführt, und füllten bei großem Erfolge stets das Haus . . .“

Als Tichatschek 1867 im Alter von 60 Jahren Wagner noch die Gralserzählung vorsang, erklärte sich der Meister tief ergriffen und gerührt von der edel-klangvollen, erhabenen Einfachheit des Vortrages. Peter Cornelius, der ebenfalls zugegen war, faßte sein Urteil in die Worte: „Da singt ein Mann, der ein ganzes Herz in jedem Ton hinaushaucht . . . Der alte Knabe war ganz aus Schönpflästerchen und Pappendeckel zusammengeflochten — aber wenn er den Mund auftat, da war ewige Jugend und die Quellen rauschten.“

Nach langjähriger schwerer Krankheit ist Tichatschek am 18. Januar 1886 in Dresden gestorben.

Walter Dreßler

ZUR ZEITCHRONIK

Vor 20 Jahren:

Furtwängler am Mikrofon

Für Wilhelm Furtwängler war stets die künstlerische Aussage entscheidend. Daß dieser feinnervige Künstler dem vor 20 Jahren technisch noch unvollkommenen Rundfunk skeptisch, ja ablehnend gegenüberstand, ist daher nur zu begreiflich. Mit seiner Bemerkung: „Musik-Konserven“ stellte er das Unvollkommene mit Recht an den ihm gebührenden Platz.

Diese „Musik-Konserven“ waren durch ihren Mangel an Klang und Ausdruck bestenfalls geeignet, *Erinnerungen* an unvergeßliche Musikeindrücke zu wecken. Denn die wesentlichen dynamischen und frequenten Unvollkommenheiten der Mikrofone und, als Folge davon, die non-akustischen Studios und Sendesäle führten dazu, daß man durch eine Mehrzahl von Mikrofonen das Fehlende künstlich herbeizuzaubern versuchte. Diese „Polymikrofonie“ führte durch die Aufteilung des Orchesters in Streicher-, Holz- und Blechbläsergruppen (die Kontrabässe wurden mikrophonisch noch gesondert betreut!) zu einer rein „technischen“ Interpretation der „künstlerischen“ Leistung. Kein Wunder, daß das, was der punktförmige Lautsprecher dann wiedergab, der tatsächlichen künstlerischen Gestalt weder dynamisch, noch frequenzmäßig, weder klang- noch ausdrucksmäßig entsprach. Diese „technische“ Interpretation (durch „Polymikrofonie“) der „künstlerischen“ Gestaltung des Werkes (durch Orchester und seinen Dirigenten) mußte ganz zwangsläufig zur Entstellung des Kunstwerkes führen. Die damaligen Fachleute, die diese Unzulänglichkeiten klar erkannten, strebten

jedoch ständig nach Verbesserung und Weiterentwicklung, und infolgedessen bemühte sich der Rundfunk unentwegt, die namhaften Interpreten von seinen Fortschritten zu überzeugen.

Es war 1937, als mir die Aufgabe zufiel, *Wilhelm Furtwängler für den Rundfunk zu gewinnen*, nachdem wenige Jahre zuvor ein entsprechender Versuch gescheitert war. Nach kurzem Briefwechsel, in dem er sich allenfalls zu einer Übertragung unter der Kontrolle seines englischen Tonmeisters (Electrola), jedoch auch zu einer Unterredung mit mir bereit erklärt hatte, kam es zu unserer ersten persönlichen Begegnung im Künstlerzimmer der alten Berliner Philharmonie. Dort erklärte er mir u. a., daß er es nicht ertragen könne, im Rundfunk ein „Pianissimo“ als „wilden Elefantentanz“ zu hören und daß der „klanglose Brei“ des Rundfunks ihn überhaupt nicht interessiere. Dabei spielte er auf die Hiller-Variationen von Reger an, die er wohl gerade am Abend zuvor gehört hatte. Was war dagegen zu tun?

Die Übertragung eines Konzertes der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler wurde schon lange angestrebt, und sowohl die deutsche als auch die europäische Musikwelt würden ein so bedeutendes Ereignis des deutschen Rundfunks mit Spannung aufnehmen. Mein künstlerischer und beruflicher Ehrgeiz war geweckt. Ich wußte um die ungeheure Bedeutung, die darin liegen würde, diesen genialen Dirigenten für die Zusammenarbeit zu gewinnen, um auf diese Weise seine Kunst weiten Hörerkreisen zugänglich zu machen. Mir kam der Gedanke, Wilhelm Furtwängler einen versuchsweisen Mitschnitt der öffentlichen Generalprobe seines unmittelbar bevorstehenden Konzertes vorzuschlagen und mir gleichzeitig auszubitten, seine letzte Orchesterprobe am Tage zuvor zur Mikrofonprobe benutzen zu dürfen. Überraschenderweise war er dazu bereit. Nach Vereinbarung mit dem technischen Direktor des Rundfunks, Herrn Heck, wurden die Vorbereitungen getroffen. Mein Toningenieur war Helmut Krüger, der dem Leiter der Außenübertragungsstelle Fritz Ferger unterstand. Die Mikrofonprobe sahen wir als gelungen an. Es folgte der entscheidende Sonntagvormittag.

Stürmisch empfangen betritt Wilhelm Furtwängler das Podium der Triumphe seit Hans von Bülow und Arthur Nikisch. Tiefe Stille im Saal, Konzentration im Regieraum des Rundfunks — leider ohne Sicht — neben der linken Empore, die den älteren Berliner Konzertbesuchern sicherlich

noch Erinnerung ist. Streicherglanz und sonore Tiefe in Purcells „Suite für Streichorchester“, durchsichtigen, schwebenden und ausgewogenen Klang in Mozarts „g-moll-Symphonie“ hören wir aus unserem Hoch-Tiefton-Lautsprecher, der einzigen Kontrollmöglichkeit unserer Arbeit. Nach der Pause folgt die „Symphonie Nr. 1 in c-moll“ von Brahms. Es kommt darauf an, auch dieses Werk in der ihm von Furtwängler aufgeprägten, faszinierenden Form unverfälscht zu übertragen. Ich wußte sehr wohl, daß gerade dieses Opus, das an die damalige Übertragungstechnik besonders hohe Anforderungen stellte, der Prüfstein unserer Bemühungen würde. Nach dem Konzert erfolgt eine kurze Verständigung mit Furtwängler über den gemeinsamen Abhörtermin am darauffolgenden Tage.

Bei diesem entscheidenden Zusammentreffen verhielt sich Wilhelm Furtwängler ernst und distanziert. Der umworbene Interpret ließ sich ohne Hast und Eile, aber mit sichtlich wachsendem Interesse die Aufnahme seines ganzen Konzertes vorspielen. Eine merkliche Spannung lag über dem Raum. Purcell: Furtwängler scheint undurchdringlich. Mozart: ein leichtes Lächeln und Leuchten huscht einige Male über sein Gesicht. Brahms: da scheint er in den eigenen Bann zu geraten. Der eherne Rhythmus des wie in Beethovenscher Symphonik geformten ersten Satzes, die innige Sprache des Herzens im zweiten Satz, die Verhaltenheit im dritten und das Erwachen und Wachsen des Finales aus tragischer und dunkler Schwere mit dem „Alphorn-Thema“ und der leuchtend und erlösend darüber singenden Flöte hin zum C-dur-Jubel und -Triumph des Schlusses, das war Geist von seinem Geist. Sichtbar bewegt dankte uns Wilhelm Furtwängler mit Händedruck; der Bund mit dem Rundfunk war geschlossen. Acht Stunden später, am gleichen Montagabend, wurde zum ersten Male ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler aus der alten Philharmonie vom deutschen Rundfunk original übertragen.

Hatten wir gezaubert? Nein, es war nur gelungen, die Technik in den Dienst der Kunst zu stellen. Dabei kamen uns die inzwischen sprichwörtlich gewordenen hervorragenden raumakustischen Eigenschaften der alten Berliner Philharmonie zu Hilfe. Sie ermöglichten es, daß die „unkünstlerische Polymikrofonie“ endgültig durch die einwandfrei künstlerische „Monomikrofonie“ überwunden wurde. Von diesem Zeitpunkt an

fand diese neue Übertragungs- und Produktions-Methode zunehmend für die wertvollen Musiksendungen und Schallaufnahmen Anwendung. Durch diesen Umbruch war nun auch den verwöhnten Musikliebhabern die Möglichkeit gegeben, ein Orchesterkonzert, ein Oratorium, eine Oper u. a. im eigenen Heim in einer Klangfülle zu erleben, die dem Konzertsaal-Erlebnis fast zu entsprechen schien. Zugleich wandelte sich auch allmählich die Wertschätzung des Rundfunks vom Künstler aus. Während der Rundfunk sich in seinen Anfangsjahren veranlaßt sah, um den namhaften Künstler zu werben, wurde es nun für den Kunstschaffenden mehr und mehr eine ehrenvolle Aufgabe, über Zeit und Raum hinweg durch den Äther zu wirken. Kurt Rasch

100 Jahre Hohner in Trossingen

Die Matthias Hohner-Werke in Trossingen/Württemberg, die größte Harmonikafabrik Europas mit einem Export in alle Länder der Welt, begehen in diesem Jahre das Jubiläum ihres hundertjährigen Bestehens. Die Hundertjahrfeier findet vom 25. bis 28. Juli statt, der eigentliche Festakt ist am Freitag, 26. Juli. Bis zu diesem Zeitpunkt soll die große Sporthalle, die sich zur Zeit im Bau befindet und rund 1000 Sitzplätze enthalten wird, am Rande der Stadt fertiggestellt sein. Auch mit dem Bau des Hochschulkomplexes, der u. a. die Trossinger Musikschule für Harmonikainstrumente, das Staatliche Hochschulinstitut Trossingen und eine geräumige Festhalle aufnehmen soll, wird in Kürze begonnen. -n

Etwa um das Jahr 1827 soll aus Wien die erste Mundharmonika nach Trossingen gebracht worden sein. Sie kam in die Hände von Christian Meßner, der sich mit diesem Instrument befaßte und auch die Herstellung versuchte. Die Herstellung aber wurde als ein Geheimnis gehütet. Schließlich begannen aber auch die Mitarbeiter mit der Fertigung von Mundharmonikas auf eigene Rechnung.

Der 23jährige Uhrmacher Matthias Hohner entschloß sich 1856, an der Harmonikabasterei teilzunehmen, weil er von der günstigen Entwicklung dieses Instruments überzeugt war. 1857 war er seiner Sache so sicher, daß er zunächst zwei Räume mietete, eine Werkstatt einrichtete und gleichzeitig auch einen eigenen Hausstand gründete. Sein geschäftlicher Instinkt brachte Matthias Hohner rasch weiter. Aber auch die bäuerliche Arbeit wurde von ihm ernst genommen, und

ihre sittliche und wirtschaftliche Wertschätzung haben Matthias Hohner veranlaßt, bei fabrikmäßiger Herstellung der Harmonika den Betrieb so zu organisieren, daß möglichst viele Menschen in ihren Dorfgemeinschaften, in ihren Familien und ihrer kleinbäuerlichen Arbeit verwurzelt bleiben und doch aus der Harmonika-Industrie sich zusätzlich industriellen Arbeitslohn erwerben konnten. Andererseits vollzog sich der eigene Betrieb von Matthias Hohner noch in einfachen Formen handwerklicher, häuslicher und familiärer Arbeitsgemeinschaft. Die Lehrlinge und Gesellen aßen mit am Tisch, die Familie arbeitete mit.

Die wachsende Nachfrage zwang zu steigender Produktion, zu immer besserer Arbeitstechnik und zu immer größer werdender Arbeiterzahl. Man mußte — schon längst im eigenen Haus — zu fabrikmäßiger Herstellung übergehen, bei der immer vorteilhaftere Geräte, allmählich sogar Spezialmaschinen mit mechanischem Antrieb verwendet werden. Anfangs der achtziger Jahre vollzog Matthias Hohner, nachdem er ein neues Gebäude erstellt hatte, endgültig den Übergang zum ausgesprochenen Fabrikbetrieb. Durch die Zuhilfenahme von Spezial- und Kraftmaschinen schnellte die Harmonika-Produktion in die Höhe. Doch an Hohners Verhältnis zu der Aufgabe, die er sich selbst stellte, änderte sich nichts, als aus dem „Meister“ der „Fabrikant“ wurde. Seine Stellung und Haltung den bei ihm beschäftigten Menschen gegenüber war und blieb im besten Sinne des Wortes die eines Patriarchen.

Am 18. September 1900 übergab der Seniorchef im Rahmen einer allgemeinen Betriebsfeier sein Lebenswerk an die fünf Söhne Jakob, Matthias, Andreas, Hans und Willi Hohner, die es in seinem Sinne weiterführten. Mit der gleichzeitigen Aufnahme der Fabrikation von Akkordeons erfuhr auch die Arbeitstechnik eine ganz bedeutende Ausweitung. Das Hohner-Akkordeon wurde von vornherein als ein industrielles Produkt betrachtet. Als man 1903 auf der Weltausstellung in Chicago damit hervortrat, erntete man die Goldene Medaille und eine Ehrenurkunde. Dieser Erfolg verkürzte den Anlauf auf dem Weltmarkt ganz bedeutend und übte auf den Absatz einen derart günstigen Einfluß aus, daß die vorhandenen Gebäude zur Fabrikation des neuen Instruments nicht mehr ausreichten. So entstanden auf einem von vier Straßenzügen umschlossenen Geländeviereck neue große Fabrikgebäude.

Gleichzeitig wurde die Zahl der Beschäftigten beträchtlich erhöht.

Mit dem Eintritt des ältesten Enkels des Gründers, *Ernst Hohner*, in die Firma im Jahre 1906 bahnte sich in der Weiterentwicklung der Harmonika-Instrumente und überhaupt in der Harmonika-Musik eine neue Ära an. Die Aktivierung des deutschen und des europäischen Marktes durch *Förderung der musikkulturellen Bestrebungen* hat Trossingen zum Mittelpunkt der Harmonikamusik der Welt gemacht. Mit der Gründung der Harmonikafachschule, des Hochschulinstituts für Musik, eines eigenen Notenverlages, der Herstellung von Saxophonen und elektronischen Musikinstrumenten hat die Firma Matth. Hohner A. G. in den letzten Jahrzehnten die Fundamente des Musiklebens mannigfach erweitert. Wahrhaftig eine stolze Bilanz für ein Jubiläumsjahr!

Die Extreme berühren einander

Im Juli vorigen Jahres bestieg ein ernster Herr mit Brille das Podium des Berkshire Music Festival, um Mozarts *Klarinettenkonzert* zu spielen. Charles Münch und das Boston Symphonie-Orchester begleiteten ihn dabei. Im Publikum saßen zum Teil dieselben Leute, die vor zwanzig Jahren zur Musik des gleichen Solisten wild getanzt und seine „*King of Swing*“-Musik willkommen geheißen hatten. Der Solist hieß *Benny Goodman*. RCA-Victor hat eine Schallplattenaufnahme von dem Konzert gemacht und sie vor wenigen Tagen herausgebracht. Benny Goodmans Wiedergabe des Mozart Klarinettenkonzerts ist eine der besten, die ich je gehört habe!

Die Auffassung, daß sich die Interpretation von Jazz und die von klassischer Musik nicht vertragen, scheint überholt. Man kann nicht einmal sagen, daß sich aus dem König des Swing ein ernster Musiker entwickelt habe, denn Benny Goodman spielte Mozarts Klarinettenquintett mit dem Kroll Quartett bereits 1937 im amerikanischen Rundfunk! Bald darauf lernte ich ihn kennen. Wir arbeiteten zusammen an einem interessanten Projekt: Benny Goodman wollte Werke, die für andere Instrumente komponiert waren, auf der Klarinette spielen. So arrangierte ich ihm damals das Violinkonzert von Mendelssohn für A-Klarinette — ein Unternehmen, für das man in Europa ja wohl standrechtlich erschossen wird. Das Resultat war nicht nur amüsant, sondern auch recht wohlklingend. Besonders der dritte Satz erwies sich als Bravourstück, das von

den jazz-gewohnten „*Teenagers*“ bejubelt wurde. Sie entdeckten auf diese Weise überhaupt erst ihr Interesse für klassische Musik, die sie sonst verächtlich als „*Longhair-Music*“ bezeichneten, ein Ausdruck, der im Hinblick auf die Haartracht vieler Dirigenten in USA gerne angewandt wird.

Die scharfe Trennung zwischen Jazz und Klassik, die Europa durchführt, ist in Amerika keineswegs üblich. Man vertritt auch hier nicht die Ansicht, daß man seinen Ruf als ernster Musiker aufs Spiel setzt, wenn man Interesse für Jazz zeigt. Ich entsinne mich, daß sich einer meiner Lehrer am Wiener Konservatorium entrüstet von mir lossagte, weil ich einen Schlager komponiert hatte. Ich durfte im Schülerkonzert nicht auftreten. Dieses Ereignis liegt zwar schon einige Zeit zurück, doch der junge Musiker wird in Europa noch immer vor die Alternative gestellt ob er sich der „*ernsten*“ oder der „*leichten*“ Muse verschreiben will. Auch die Tatsache, daß fünfzig Jahre Jazz diese musikalische Ausdrucksform selbst in konservativen Kreisen allmählich „salonfähig“ gemacht haben, ist hier großenteils noch immer ohne Auswirkung geblieben, obwohl Amerika längst bewiesen hat, daß es einer „*ernsten*“ musikalischen Erziehung bedarf, um ein guter Musiker der „*heiteren*“ Sparte zu werden. Benny Goodman blieb nicht bei Mozart stehen. Er fand den Weg zu Bartók, Debussy, Hindemith und Copland. Musik bleibt Musik. Es ist weder eine Diskreditierung, wenn Friedrich Gulda Jazz spielt, noch ist es eine Vermessenheit, wenn ein Jazzmusiker sich an Bartók heranwagt. Jazzelemente tauchten bereits in Ravels Klavierkonzert oder Kreneks „*Jonny*“ auf. Seit damals sind sie aus der modernen Komposition nicht mehr wegzudenken. Aber es geht auch umgekehrt: eine interessante Jazzgruppe, das *Chico Hamilton Quintett* (Flöte, Gitarre, Cello, Baß, Schlagwerk) verwendet in ihrer Musizierweise harmonische Wendungen, die den Werken der modernen Komposition auf „*ernstem*“ Gebiet der letzten zwanzig Jahre entlehnt sind. Diese Musik mag von Spöttern als „*Zwitter*“ bezeichnet werden, da sie hochmodernes, harmonisches Denken mit dem Tanzrhythmus verbindet; den Musikfreunden der jüngeren Generation erscheint sie jedoch absolut neu, und vielfach mit Recht.

So ist eine Annäherung der beiden Extreme von Jazz- und „*Longhair*“-Musik erfolgt, ob wir sie wahr haben wollen oder nicht. Der Verschmelzungsprozeß hat auf schaffendem Gebiet wie auf dem Gebiet der Wiedergabe begonnen. Kom-

ponist und ausübender Künstler können nicht mehr als „ernst“ oder „leicht“ klassifiziert werden, denn der Jazz ist ernst geworden und die ernste Musik, wenn auch nicht leicht, doch zumindest realistischer. Die feindlichen Brüder haben sich versöhnt — zumindest in Amerika.

Bert Reisfeld

PORTRÄTS

Fritz Jöde 70 Jahre (2. August)

Im Spätherbst 1922 — ich war ein halbes Jahr als Lehrer tätig und hatte mich der Mathematik und Physik zunächst verschrieben — wurde ich von einem Kollegen in eine Arbeitsgemeinschaft eingeführt, in der der Lehrer Fritz Jöde im Rahmen der Lehrerfortbildung *Einführungskurse in Musik* durchführte. Im Mittelpunkt standen die Sätze aus dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Die Arbeitsweise Jödes hatte damals einen so starken Eindruck auf mich gemacht, daß ich restlos gefesselt war und mich ganz der Musik zuwandte, die ich bisher nur in meiner Jugendgruppe gepflegt hatte.

Ostern 1923 holte Prof. Kestenberg Jöde an die Akademie für Musikerziehung nach Berlin, nachdem er noch vorher die Vorarbeiten zur Eröffnung der ersten Volksmusikschule in Hamburg geleistet hatte, zu deren Lehrkörper ich mich dann zählen durfte. Aus dieser Zusammenarbeit mit Jöde entwickelte sich eine Freundschaft, die bis heute gehalten hat. Bei meinen häufigen Besuchen in Berlin konnte ich seine „Organik“ (Bachs Inventionen) im Manuskript lesen, in denen die Ideen Ernst Kurths sich praktisch auswirkten. Für die Schul- und Jugendmusik waren von Jöde erschienen „*Der Musikant*“, das „*Altdeutsche Liederbuch*“, beides Liedersammlungen, die an der Volksmusikschule eifrig benutzt wurden. Jöde war nur dabei, *Kanons* zu sammeln, und ich kann mich noch erinnern, wie er über jeden neuen Fund erfreut war.

Es war auch im Arbeitszimmer Jödes, als er mit Georg Götsch und mir die Handzeichen der „Tonika-Do-Methode“ durchprobierte und mit uns darüber diskutierte, wie weit sie den neuen Aufgaben der Schul- und Jugendmusik dienstbar zu machen wären. So entstand der erste Teil seiner „*Elementarlehre*“, der für viele Schulmusiker die Grundlage ihres Unterrichts wurde. Neben den Tagungen im Rahmen der engeren Singbewegung war Jöde unermüdlich unterwegs, in Lehrerkreisen Lehrgänge durchzuführen, wobei ich mehrfach als sein Mitarbeiter Teilaufgaben

zu lösen hatte. Oft kamen die Lehrer von ihren Aufsichtsbehörden mehr oder weniger gezwungen, aber schon nach wenigen Stunden hatte Jöde die Teilnehmer durch seine immer fesselnde Art, Menschen anzusprechen, gebannt.

Jöde suchte immer Neuland, oft war eine Aufgabe noch im Anfangsstadium, da war er schon von neuen Ideen erfüllt. So denke ich an die Begegnungen mit den Komponisten in Brieselang 1926, aus denen sich eine Verbindung zu Hindemith ergab, der sich zu den Aufgaben der Jugendmusik hingezogen fühlte und eine Reihe Werke für unsern Kreis schrieb. Baden-Baden, Plön waren weitere Begegnungen dieser Epoche. Jöde wandte sich in den nächsten Jahren auch dem Rundfunk zu, und wir konnten mit ihm in Hamburg die ersten Rundfunksingstunden durchführen. Auf den Reichsschulmusiktagungen in Hamburg, München und Hannover konnte Jöde seine Ideen einem großen Kreis vortragen, von den Fragen der Melodielehre, der Handwerkslehre und Improvisation bis hin zu seinem „*Schaffenden Kind im Musikunterricht*“.

Unter allen diesen Erlebnissen ist mir besonders deutlich die erste „*Offene Singstunde*“ in Berlin im Sommer 1926, die uns Jüngeren bahnbrechend erschien, da sie unsere vorwiegend interne Arbeit auf breite Basis stellte. Die Einleitung zu seiner Liedersammlung „*Musikantenlieder*“ spricht das deutlich aus, was Jöde immer gewollt hat: *das ganze singende Volk und nicht nur eine kleine Schar Auserwählter*. Nicht immer sind wir alle seinen raschen und schnellen Ideen gefolgt, es gab oft im internen Kreis harte Kämpfe, aber Jöde hat es immer vermocht, durch die Tat die Richtigkeit dieser Ideen zu beweisen. Als Peter Harlan die ersten Blockflöten nach alten Modellen baute, war Jöde einer der ersten, der die Bedeutung dieses Instruments für die junge Musikbewegung erkannte und durch manchen Aufsatz für sie eintrat. Für den ersten Instrumentalunterricht und das Zusammenspiel erschien sein „*Spielmann*“, der noch heute in manchem Schulorchester gern benutzt wird.

1935 mußte Jöde sein umfangreiches Arbeitsgebiet aufgeben, doch konnten viele seiner jüngeren Mitarbeiter hier und dort die Arbeit irgendwie fortführen. So hatte ich das Glück, über zwei Jahre hinweg seine Beziehungen nach Schweden aufrechtzuerhalten. Ich besuchte ihn dann später in München, wo er emsig an seinen für spätere Zeit gedachten Veröffentlichungen arbeitete. Wir Hamburger waren froh, als wir 1949 Fritz

Jöde wieder bei uns hatten und er in alter, unermüdlicher Frische ans Werk ging, neben der Leitung des Amtes für Schul- und Jugendmusik die alte „Musikantengilde“ wieder aufzubauen. Durch zähes Durchhalten ist es ihm in kurzer Zeit gelungen, die Fäden wieder zu knüpfen und darüber hinaus neue Probleme in Angriff zu nehmen. Die Sammlung „Bausteine für die Musikerziehung“ faßte diese neuen Aufgaben zusammen, in der er führenden Musikpädagogen Gelegenheit gab, von ihren Erfahrungen zu berichten, und jungen Komponisten, Werke für die Schul- und Jugendmusik bereitzustellen.

Auch als Siebzigjähriger ist Fritz Jöde noch immer der Wegbereiter, der nie zur Ruhe kommt. Seit einigen Jahren ist er von neuen Aufgaben erfüllt, die er in der von ihm gegründeten „Arbeitsgemeinschaft der Volksmusikverbände“ und im „Internationalen Institut für Jugend- und Volksmusik“ durchführt. Wir wollen ihm danken für alles, was er uns gegeben hat, und dabei hoffen, daß ihm noch viele Jahre vergönnt sein mögen zum Segen der Volksmusikbewegung.

Heinrich Schumann

Philipp Jarnach 65 Jahre (26. Juli)

Am 26. Juli vollendet Philipp Jarnach, heute Direktor der Staatlichen Musikhochschule in Hamburg, sein 65. Lebensjahr. Als schöpferischer Musiker gehört er zu den wenigen charaktervollen Persönlichkeiten unserer bewegten Zeit. Bezeichnend für seine ganze innere Entwicklung ist das unbeirrbar gefühlte Maßstäblichen, das organische Wachstum aus einem echten Weltbilde und damit die Absage an alle bloß modischen Strömungen. Man könnte eine solche Haltung „konservativ“ nennen, wäre sie nicht wie in seinem Falle von einer ungewöhnlich geistigen Aufgeschlossenheit bestimmt, aufgeschlossen gegenüber den Werten der großen Tradition und den durch sie zugleich hervorgerufenen Möglichkeiten einer gesunden Fortsetzung.

Diese Möglichkeiten erkennt zu haben, ist das unschätzbare Verdienst des Komponisten Jarnach. Das hohe künstlerische Ethos, das alle Werke Jarnachs durchglüht, das seine eigene Substanz so wunderbar transparent macht, dank eines meisterlichen satztechnischen Könnens, schuf hier einen Stil, der ein unverwechselbares Gepräge trägt. Aber der kontrapunktische Ernst dieser Musik in all seiner Differenziertheit meidet erfreulich den Bereich der abstrakten Dialektik,



Fritz Jöde Foto: G. Koster, Hamburg

ist in jeder Note mit sinnenhafter Anschaulichkeit erfüllt. Diese Eigentümlichkeit darf als herkunftig aus romanischem Blutserbe angesehen werden. Ihr gesellt sich durch starke Hinneigung zu deutscher Kultur eine Ausdruckstiefe hinzu, die bei aller strengen Formbeherrschung starke Spannungen auslöst. Diese Mehrfalt klimatischer Bezüge in ihrer geglückten Verschwisterung ergab somit einen höchst eigenwilligen Beitrag innerhalb unserer zeitgenössischen Musik, der in seinem unantastbaren Qualitätsrang bei den verantwortungsbewußten Beurteilern längst erkannt wurde.

Zur Hauptsache stützt sich das Schaffensgebiet Jarnachs auf die Kammermusik. Sowohl sein Streichquartett als auch sein Streichquintett oder der vor einigen Jahren geschriebene Quartettsatz „Zum Gedächtnis der Einsamen“ sind klassische Standardwerke der modernen Literatur. Seine orchestrale „Musik mit Mozart“ wandelt die Variationstechnik höchst reizvoll in eine lebendige Meditation mit dem Material des großen Salzburger. Von imposantem Wurf ist ferner die ausgreifende zweite Klaviersonate, die in der Kraft thematischer Deutung ebenbürtig an die späten Muster der Beethoven'schen Sonatenge-

staltung anzureihen wäre. In kürzeren, zyklisch angeordneten Klavierstücken, wie etwa dem „*Am-rumer Tagebuch*“, wird eine profilierte Poetik spürbar, ebenso, wie in vielen der Lieder. Es mag auch noch erwähnt werden, daß Jarnach die Busonische Oper „*Dr. Faust*“ zum Abschluß brachte. Das Gesamtopus, numerisch zwar nicht umfänglich, verrät dafür aber einen Reichtum an innerer Dichte und Geschlossenheit, der für seine Bedeutung zeugt.

Frank Wohlfahrt

Peter Wackernagel 60 Jahre (26. Juli)
Das humanistische Bildungsideal Goethes, die romantische Klassizität des Schaffens von Johannes Brahms und die metaphysisch umfassende Kunstidee Hans Pfitzners bestimmen das Bild des Menschen und Wissenschaftlers Dr. Peter Wackernagel. Durch den frühen Verlust des Vaters, eines Breslauer Theologen, schon als Jüngling mit selbständigen Aufgaben betraut, erstarkte hier ein Menschentum, dessen Kraft aus der Geistigkeit des klassisch-romantischen Schönheitsideals entstammt. Naturverbundenheit und mystische Versenkung gepaart mit einem feinsinnigen Verständnis für echten Humor sind die Kennzeichen des schlesischen Erbgutes.

Wackernagel wurde am 26. Juli 1897 in Breslau geboren. Die strenge Sachlichkeit der historischen Forschung ergänzt durch ein eingehendes philosophisches Studium, das den Wunsch hervorrief, sich ganz diesem umfassenden Gebiet zuzuwenden, wurde durch eine musikalisch-musikwissenschaftliche Ausbildung erweitert. Die Gelehrtenpersönlichkeit Robert Holtzmanns hatte entscheidenden Einfluß auf den jungen Studenten. Die gegenseitige Hochschätzung aber führte zu einer Freundschaft, die weit über die Studienzeit andauerte.

Der Beruf des Bibliothekars wurde zur Berufung: Bewahrung und Pflege kostbaren Kulturgutes. Er wurde zur Aufgabe im Hinblick auf die Wirren einer krisenhaften Zeit. Nur wenige Stationen waren notwendig. Nach seiner Promotion war Wackernagel an der Universitätsbibliothek Breslau tätig. Aber schon 1924 wurde er an die Preußische Staatsbibliothek berufen. Unter der umsichtigen pädagogischen Führung des damaligen Direktors der Musikabteilung, Johannes Wolf, kam es hier zu speziellen bibliothekarisch-musikwissenschaftlichen Studien. Aus dieser Arbeit entstand der Dank an den ersten Lehrer. „*Textkritisches zu Guido von Arezzo*“ heißt der Beitrag in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Robert Holtzmann.

1935 übernahm Wackernagel die Leitung der Handschriftenabteilung der Musikabteilung der Staatsbibliothek. Es ist die erste und eigentliche Erfüllung. Erfüllung in der Auseinandersetzung mit dem Ausdruck des persönlichsten Schöpfungsaktes in den Handschriften der Meister. Dieser Forschungsarbeit entstammen die *Faksimileausgaben* der Brandenburgischen Konzerte und der *Fantasia super „Komm heiliger Geist“* von Johann Sebastian Bach. Doch der Hauptteil der Arbeit drängt nicht nach außen. Die Tätigkeit eines Bibliothekars liegt in der Stille, im direkten Umgang mit dem kulturellen Gut, in deren Ordnung und Bewahrung. Und zwar auch in der realen Bewahrung unter persönlichem Einsatz des Lebens während der Kriegsjahre. Wackernagel hat die ihm anvertrauten Schätze gehütet und sie auch noch 1945, nunmehr als Direktor der Musikabteilung, vor fremdem Eingriff geschützt.

Seit 1950 stellt er sein umfangreiches Wissen in den Dienst der Praxis. Der Aufbau der Katalogabteilung des Senders Rias-Berlin, an dem er bis heute als Abteilungsleiter tätig ist, geht auf seine Initiative und bibliothekarische Erfahrung zurück. Seine speziellen literarischen Interessen ließen ihn gemeinsam mit dem Verfasser an einer besinnlichen kulturellen Sendereihe „*Musiker und Poeten*“ — Musik und Dichtung — arbeiten.

Aber auch schon früher kam es zu einem direkten Kontakt mit der Praxis. Seit 1935 schreibt er die *Einführungen für die Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters*. Es entstand eine Form der Einführung, die dem Hörer auf schlichte, nicht wissenschaftliche Weise die Werke nahe zu bringen sucht. Durch den persönlichen Sprachstil, den geistigen Beziehungsreichtum, die inhaltliche Erlebniskraft hat sich hier eine besondere Art der Erläuterung von musikalischen Meisterwerken ergeben. Eine reiche, in der Stille außerordentlich wirksame Tätigkeit tritt uns hier entgegen. Sie wird getragen von einer tiefen Menschlichkeit, deren äußeres Zeichen bedeutende Freundschaften sind, für die das nahe Verhältnis zu Wilhelm Furtwängler als Symbol stehen mag.

Wir dürfen an dem 60. Geburtstag den Wunsch aussprechen, daß Wackernagel seine umfangreichen Kenntnisse über Brahms und Pfitzner, seine Spezialforschungen auf dem Gebiet der Handschriftenkunde auch einer größeren Öffentlichkeit zugänglich machen wird.

Thomas M. Langner

Friedrich Högner 60 Jahre (11. Juli)

Zu den großen Orgelspielern der älteren Generation aus Straubes Schule zählt *Friedrich Högner*, der sich durch seine große Vitalität und Begeisterungsfähigkeit im In- und Ausland einen bedeutenden Namen gemacht hat. Als bayerischer Landpfarrerssohn geboren, fand er als Gymnasiast in Edmund *Hohmann*, dem Sohne Christian Heinrich Hohmanns, des „vielleicht größten Musikerziehers im 19. Jahrhundert“, wie ihn Högner nennt, den Mann, der ihm *Bach* und *Schütz* erschloß. Dann wurde er Schüler Karl Wolfrums, eines jüngeren Bruders von Philipp, um sich nach Teilnahme am ersten Weltkrieg endgültig dem Musikstudium in Leipzig bei Beltz, Krehl, Hochkofler u. a. zu widmen. Sein größter Lehrer wurde Karl *Straube*; dieser schätzte Högner ungewöhnlich, nannte er ihn doch einmal seinen „unbequemsten Schüler“. *Straube* führte ihn in die Wunderwelt der Orgelwerke *Bachs* ein und vermittelte ihm den Zugang zu *Max Reger*, wie er ihn sah und erlebte.

Högner stand in der damals aufkommenden Orgelbewegung in vorderster Front. Daneben hörte der Student den Ästhetiker Volkelt, Litt, Abert, Kroyer und Schering. Vier Jahre wirkte er dann in Regensburg. Orgelwerke J. N. Davids, der ihm allein 7 große Kompositionen widmete, spielte er 1928 erstmalig in Wien. Ein Jahr später ging der eben ins Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit tretende Virtuose nach Leipzig als Lehrer und engster Mitarbeiter *Straubes* ans Konservatorium und als Organist an der Universitätskirche.

Viele Schüler danken ihm Können und Förderung und wirken heute als Kirchenmusiker, Lehrer oder Direktoren an Kirchenmusikschulen oder Konservatorien. Die Komponisten *Siegfried Walter* und *Gottfried Müller*, *Raphael*, *Thomas*, *Distler*, *Hasse*, *Kaminski*, *Hoyer*, *Grabner*, *Bohnfeld*, *Reda*, *Pepping*, *Weyrauch* und *Micheelsen* wissen, was sie diesem Vorkämpfer der Moderne zu danken haben. In den acht Leipziger Jahren brachte Högner über 30 Werke zur Ur- und Erstaufführung. Auf vielen großen Musikfesten trat er erfolgreich als Orgelspieler und Cembalist — er entriß als erster das Pedalcembalo der Vergessenheit — auf. 1937 wurde er bayrischer Landeskirchenmusikdirektor in München und wirkt hier als Organist, Chorleiter, Glockenguß- und Orgelbausachverständiger.

Komponist, Pädagoge, Schriftsteller und Betreuer der Geschicke von über 1000 bayrischen Kirchenmusikern.

Hier einige Streiflichter aus seinen Briefen, welche die Gesinnung und das Bekenntnis des Musikers und Menschen Högner beleuchten: „Die einen wollen der Kunst dienen, die anderen ihren Ruhm verwalten; es ist die alte Straße des Erfolges und der schmale Weg zum Himmelreich“... „Wer mich kennt, wird das anerkennen müssen, daß ich manche Wandlung habe durchmachen und durchkämpfen müssen. *Straube* hat mir ähnliche Erlebnisse eingestanden.“ „Rast' ich, so rost' ich“ oder „Stillstand ist Rückgang“... „Üben Sie vernünftig, aber so fleißig wie möglich, nicht wie ein Pferd, sondern wie ein Philosoph!“... „Technik ist erst dann vollendet, wenn man sie nicht mehr merkt“. Einen Niederschlag seines Kirchenmusikerlebens hat H. in dem Aufsatz „50 Jahre evangelische Kirchenmusik“ geboten, in dem er die Entwicklungen der ersten Jahrhunderthälfte aufzeigt als Bewegter und Bewegender.

Wir wünschen *Friedrich Högner* am Beginn eines neuen Jahrzehntes seines reichen Musikerlebens Gesundheit, Mut, Kraft und Erfolg *ad multos annos*.
Walter Kunze

Walther Geiser 60 Jahre

Kürzlich feierte *Walther Geiser* in Basel seinen sechzigsten Geburtstag. Mit *Albert Moeschinger*, *Willy Burkhard*, *Conrad Beck* und anderen zusammen gehört er zu der Gruppe von Komponisten, die in der Schweiz die „Neue Musik“ prägten. Wie seine Landsleute verschrieb er sich weder einer bestimmten Doktrin, noch schwamm er im Kielwasser der führenden Musikerpersönlichkeiten der Gegenwart, sondern er suchte seinen eigenen Stil. Allem Experimentieren und allem Extremen fern, strebte er danach, die sich auch in der Musik äußernde Zerrissenheit unserer Zeit zu überwinden. So diente ihm, wie schon an früherer Stelle in dieser Zeitschrift gesagt wurde (*Musica*, Jahrg. 1949, S. 259 ff.), das „Klassische, als das Allumfassende, für sein ganzes Schaffen als Vorbild. In ihm findet er die geistigen Normen, die nach seiner Meinung jedem echten Kunstwerk zugrunde liegen müssen. Das Zusammentreffen mit *Busoni* wurde darum für den jungen Musiker von entscheidender Bedeutung, sah er doch in dessen neuer Klassizität bis zu einem gewissen Grade die Verwirklichung

dessen, was ihm vorschwebte, nämlich ein Gleichgewicht aller Kräfte zu erreichen und die Gegensätze zu überbrücken.“

Heute besitzen wir von Geiser ein halbes Hundert Werke. Viele von ihnen tragen musikantisch-spielerischen Charakter, andere verdanken ihre Entstehung der Auseinandersetzung mit geistigen und religiösen Problemen. Dabei zeichnet sich Geisers Musik keineswegs nur durch großen Phantasie-reichtum und ein meisterhaftes handwerkliches Können aus; das Überzeugende liegt vielmehr in ihrer geistigen Haltung, aus der das tiefe Verantwortungsbewußtsein des schaffenden Künstlers seiner Kunst und dem Kunstwerk gegenüber spricht. Die Verantwortung des schöpferischen Menschen gilt Geiser als höchstes Gebot. Er vertritt diese Gesinnung nicht nur in seinem Kompositionsunterricht, sondern auch als Leiter der Dirigentenklassen und des Orchesters an der Basler Musikakademie und als Leiter des Basler Bach-Chores. Wer je mit ihm im Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins oder in Sitzungen der Ortsgruppe Basel der IGNM, deren Präsident er während längerer Zeit war, zusammengearbeitet hat, der weiß, wie sehr ihn die Probleme des heutigen Musiklebens und der heutigen Musik beschäftigen und bedrängen.

Dieselbe Denkungsweise erkennt man auch in verschiedenen während der letzten Jahre entstandenen Aufsätzen und in einer Reihe von Rundfunkvorträgen; sie offenbaren außerdem den wachen und lebendigen Geist einer im besten Sinne aristokratischen Persönlichkeit.

Ernst Mohr

Wolfgang Ruoff 75 Jahre

Fast scheut man bei einem Manne, der seinen 75. Geburtstag (wie übrigens auch alle vorangehenden „Jubiläumsdaten“) ohne Aufsehen gefeiert wissen wollte, den öffentlichen Hinweis. Wolfgang Ruoff zählt zu jenen begnadeten Fünfundsiebzigern, die im Vollbesitze ihrer körperlichen und geistigen Kräfte auf ein künstlerisch erfolgreiches, erfülltes Leben zurückblicken dürfen. Am 8. Mai 1882 in Zürich geboren, in Stuttgart herangewachsen, auf dem dortigen Gymnasium zum Humanisten gebildet, widmete sich der Abiturient dem Studium der Musik an der damals von B. Stavenhagen geleiteten Akademie der Tonkunst in München, der Literatur und Geschichte an der Münchner Universität. Die Würfel fielen zugunsten des Musikerberufes.

Der junge Pianist wurde als Klavierpartner Johannes Messchaerts, Ludwig Wüllners, Hermine Bosettis in allen europäischen Konzertsälen bekannt; später finden wir seinen Namen in künstlerischem Zusammenklang mit Maria Ivogün, Joseph Szigéti u. a. m. Vor dem ersten Weltkriege kurze Zeit in Berlin ansässig, erhielt Ruoff 1920 einen Ruf an die Akademie der Tonkunst in München, deren Lehrkörper er nahezu drei Jahrzehnte angehört hat. Bedeutende Persönlichkeiten, darunter nicht nur Pianisten, sind aus seiner Schule hervorgegangen.

Der Kammermusikspieler Ruoff trat vor allem in Verbindung mit der Bläservereinigung des Bayer. Staatsorchesters hervor, der Solist in zahlreichen Klavierabenden und Orchesterkonzerten. Ruoff blieb nicht im klassischen und romantischen Repertoire stecken, obwohl er gerade in diesem Bereiche seinen pianistischen Persönlichkeitsstil besonders ausprägen konnte; er bewährte ebenso Herz und Sinn für das zeitgenössische Schaffen und hat in dieser Eigenschaft für Glasunow, Casella u. a. bahnbrechend in Deutschland gewirkt.

Auch nach seiner Emeritierung ist Ruoff ein gesuchter Lehrer geblieben, der nicht nur das handwerkliche, sondern auch das geistige Moment zu vermitteln versteht. Seiner Kunst eignet stets, auch da, wo sie nach der Dinge Tiefen trachtet, ein Schimmer elysäischer Heiterkeit, ein Erbe seiner schwäbisch-alemanischen Art, die der Problematik des Daseins zwar keineswegs aus dem Wege geht, jedoch auch die Sonnenseiten aufzusuchen, zu schätzen und zu genießen weiß.

Wilhelm Zentner

Wilhelm Rettich 65 Jahre

Am 3. Juli feiert der in Amsterdam lebende Komponist Wilhelm Rettich seinen 65. Geburtstag. Zwölf Jahre lang war seine Musik in Deutschland verboten. Nach dem Krieg begannen die deutschen Sender sich seines Schaffens wieder zu erinnern, über dem als Motto jenes Wort des Li-tai-pe stehen könnte, das der Komponist seinem 1932 uraufgeführten großen Chorwerk „Fluch des Krieges“ vorangestellt hatte: „So sei verflucht der Krieg, verflucht das Werk der Waffen! Es hat der Weise nichts mit ihrem Wahn zu schaffen.“

Wilhelm Rettich wurde 1892 in Leipzig geboren. Er absolvierte dort das Gymnasium und das Konservatorium. Sein prominentester Lehrer war

Max Reger, bei dem er Theorie und Komposition studierte. Während des ersten Weltkriegs geriet Rettich in russische Gefangenschaft, aus der er erst 1920 zurückkehrte. Hinter Stacheldraht entstand die Idee zu der einaktigen Oper „König Tod“, die später bei Ries und Erler in Berlin erschien und die 1928 in Stettin mit Erfolg aufgeführt wurde.

In Stettin war Rettich drei Jahre als Opern-Kapellmeister tätig. 1929 wurde er Dirigent des Leipziger Rundfunk-Symphonie-Orchesters. Von dort siedelte er nach Berlin über, wo er in der „Funkstunde“ als Dirigent und Hörspielkomponist ein umfangreiches Arbeitsfeld fand. Als man ihm im Mai 1933 das Betreten des Funkhauses verbot, verließ er zusammen mit seiner Frau — der Sängerin Elsa Barther-Rettich — Deutschland und ließ sich in Holland nieder.

Das Werk Wilhelm Rettichs umfaßt bisher außer dem genannten Einakter und neben zahlreichen überaus erfolgreichen Vokal-Kompositionen (darunter ein vielbeachteter *Ricarda-Huch-Zyklus*) drei Symphonien, ein Klavierkonzert, ein Violinkonzert, eine (bei Novello in London erschienene) Suite für Cello und Kammerorchester sowie eine Reihe weiterer Kammermusikwerke. Zum Geburtstag des Komponisten hat der Hessische Rundfunk ein Konzert mit neueren Werken Rettichs vorgesehen. Radio Hilversum sendet am 3. Juli seine dritte Symphonie.

Man wünscht dem schätzenswerten Künstler und aufrechten Menschen Wilhelm Rettich noch viele Jahre erfolgreichen Schaffens.

Helmut Lamprecht

Hanns Lühr 65 Jahre

Das Gebiet der gediegenen, oder wie sie auch genannt wird: der gehobenen Unterhaltungsmusik ist trotz Preisausschreiben und „Wochen neuer Unterhaltungsmusik“ noch immer „ein weites Feld“ und wird es allem Anschein nach bis auf weiteres bleiben. Das Wort von den vielen Berufenen und wenigen Auserwählten gilt hier in besonderem Maße. Um so unbefangener, herzlicher und unbeschwert von Skrupeln darf der Gruß dem Braunschweiger Komponisten Hanns Lühr gelten, der am 28. Mai sein 65. Lebensjahr vollendete und doch zu den Jungen im Geiste und im Schaffen zählt. Noch jedes Jahr gehen aus seiner musikalischen Werkstatt zahlreiche neue Kompositionen hinaus, die sich meist sehr schnell die Wellen des Schalles und des Äthers erobern.

Der aus einer musikalischen Familie stammende Hanns Lühr errang seinen ersten Preis im Wettbewerb um eine Freistelle im Konservatorium für Musik seiner Heimatstadt Braunschweig (Minette Wegmann), die es ihm ermöglichte, neben dem Violin- und Gitarrespiel auch Klavier als Hauptinstrument zu erlernen und dazu Komposition, Fuge und Kontrapunkt zu studieren. Jahrelang hat Lühr dann als Kapellmeister, Pianist und Musiklehrer gewirkt, bis ihm um 1930 der entscheidende Erfolg gelang. Er fand einen Verleger für seine Kompositionen, und seither haben zahlreiche namhafte Verlagsanstalten seine Werke in Obhut genommen.

Bekannt und berühmt gemacht haben ihn vor allem seine symphonischen Walzer, von denen „Im schönen Tal der Isar“ mit manchen anderen weltbekannt wurde. Alle diese Schöpfungen enthalten kühne harmonische Wendungen (Modulationen und Trugschlüsse), zur melodischen Linie treten kontrapunktische Gegenstimmen und einprägsame Baßführungen. Von sehr eigenwüchsiger Art sind die Ouvertüre „Friesenland“ und die Suite „Aus meiner Heimat“. Nicht unerwähnt bleiben darf die besinnliche Note, die Hanns Lühr in seine Vertonungen von sechs Gedichten aus Wilhelm Buschs „Kritik des Herzens“ gebracht hat. Zu seinem Ehrentag bringt der Norddeutsche Rundfunk Hannover die Uraufführung seines „Brunswick-Concerto“ für Klavier und Orchester.

h. u.

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Festliche Tage in Zwickau

Wenn im vergangenen Jahr die Geburtsstadt Robert Schumanns, die alte Bergmannsstadt Zwickau, anlässlich des 100. Todestages des Meisters im Mittelpunkt kulturellen Geschehens gestanden hat, so beging in diesem Jahr das Robert Schumann-Konservatorium sein zehnjähriges Bestehen. Über der Festschrift steht der Leitspruch Robert Schumanns „Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht“. Er bestätigt voll und ganz, daß es in dem bisherigen Lebensweg des Institutes nicht immer ganz einfach war, aus der im Jahre 1947 gegründeten „Robert Schumann Akademie“ das heutige Konservatorium zu schaffen. Erst 1951 erfolgte ein merklicher Aufschwung, als die Schule staatlich wurde und Mittel für die An-

schaffung von Instrumenten und einer reichhaltigen Fachbibliothek zur Verfügung gestellt wurden.

Die großzügig ausgestaltete Festwoche begann mit einem Festakt im Stadttheater. Die Programmfolge brachte Rob. Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale, die „Festliche Toccata“ von Ottmar Gerster und zeigte, daß das Orchester des Konservatoriums unter der Leitung seines Dirigenten MD Joachim Dietrich Link neben Werken der Klassik und Romantik auch solche der zeitgenössischen Musik nachzugestalten imstande ist. Den festlichen Abschluß bildete das „Meistersingervorspiel“. Sinn und Bedeutung dieser feierlichen Stunde kam in einer Reihe von Ansprachen zum Ausdruck. Sehr sinnig war die Übergabe einer Radierung vom Goethehaus als Erinnerung an die vorjährige Reise durch einen Vertreter des Jugendsymphonieorchesters Frankfurt/Main. Der Nachmittag des ersten Tages brachte dann weiterhin eine Konzertsunde, die von Dozenten der Schule ausgeführt wurde.

Am zweiten Tage der Jubiläumswoche gab es nochmals festliche Ansprachen und Glückwünsche anläßlich der Einweihung eines dritten Unterrichtsgebäudes, mit dem endlich die Raumnöte des Institutes beseitigt sind. Diese Einweihung fand in dem neuen Kammermusiksaal statt, der durch die Firma Jehmlich eine kleine, aber sehr klangschöne Orgel erhalten hat. Ein Tag der offenen Tür gab einer großen Anzahl von Besuchern Gelegenheit, sich von der Arbeit des Institutes zu überzeugen und Einblick in den Unterricht zu erhalten.

Die Volksmusikerzieherabteilung des Konservatoriums gestaltete ihren Konzertabend in der Weise aus, daß der erste Teil ausschließlich chorische Werke aus alter und neuester Zeit brachte (Direktor Johs. Besser), während der zweite nur dem Solo bzw. Orchesterspiel der Volksinstrumente gewidmet war (Dozent Hans Luck). Von besonderem Interesse waren ein für diese Zwecke komponierter Chorsatz von Norbert Stanek sowie die rhythmisch und klanglich verblüffenden Madrigale von Kurt Thomas. Ein Konzert ehemaliger Absolventen des Konservatoriums legte Zeugnis ab von der Weiterentwicklung der jungen Künstler und war den Studierenden neuer Ansporn zu weiterem intensivem Studium.

H. Th.

Nürnbergs Konservatorium im neuen Haus

Kürzlich wurde der Neubau des städtischen Konservatoriums in Nürnberg seiner Bestimmung übergeben. Damit schloß sich eine Wunde des letzten Krieges, die von den Musikfreunden besonders schmerzlich empfunden wurde. Nach völliger Zerstörung des alten Hauses mußte der Unterricht in der Zwischenzeit z. T. in den Räumen einer Volksschule, z. T. in einem vordem als Altersheim verwendeten, für einen geordneten Lehrplan völlig unzureichenden Gebäude durchgeführt werden.

Nach langer und reiflicher Überprüfung stellte der Stadtrat an der Katharinenkirche den geeigneten Baugrund und die Mittel in Höhe von 2 Millionen DM zur Verfügung. Er veranstaltete einen Wettbewerb und beauftragte den Preisträger, den Architekten *Heinz*, mit der Ausführung seines Planes, wobei der Ausbau der in dem Grundstück liegenden, völlig zerstörten, alten Meistersingerkirche als Konzertsaal eingeplant, aber noch nicht ausgeführt werden konnte.

Der Bau ist klar gegliedert, modern, geschmackvoll und großzügig ausgeführt. Verwaltung, Bibliothek und Theorieklassen nehmen den „ruhigen“ Ostflügel ein, die Unterrichtsräume liegen in der Mitte des Komplexes, während der Probenraum als besonders reizvoll gestalteter, mit allen technischen Neuerungen ausgestatteter Saal von 250 Plätzen eine nicht unwesentliche Bereicherung der an Konzertsälen so armen Stadt darstellt. In jeden der äußerst geschmackvoll und praktisch eingerichteten 28 Unterrichtsräume sind schallschluckende Wände nach den neuesten Erkenntnissen der Akustik und Doppeltüren eingebaut, während man die Übungszimmer der Blechbläser und des Schlagzeugs noch ganz besonders abschirmte. Ein Aufenthaltsraum mit Abhörkabinen, ein Gymnastiksaal, der ebenfalls für Proben Verwendung finden kann, Tonband- und Filmgeräte zur Kontrolle von Ton und Haltung der Studierenden vervollständigenden neben vielen, zum großen Teil neu beschafften Instrumenten die vorbildliche Einrichtung des Hauses.

In einer Feierstunde, umrahmt von Werken Nürnberger Meister, erfolgte die Schlüsselübergabe an Oberstudiendirektor Dr. Seiler. Der Hausherr schilderte in seinem Festvortrag den Entwicklungsgang des städtischen Konservatoriums, das vor etwa 500 Jahren aus einer Singerschule hervorgegangen, sich ständig wachsender



Blick auf das Konservatorium in Nürnberg

Foto: Hauptamt für Hochbauwesen, Nürnberg

Beliebtheit der sangesfreudigen Nürnberger erfreute. Ziel der Arbeit dieses Hauses, aus dem eine Reihe bedeutender Künstler wie Karl Schmitt-Walter und Martha Mödl hervorgegangen sind, soll die Formung der ihm anvertrauten jungen Menschen durch *Musica und Humanitas* sein, die nach Pestalozzis Wort bei aller Erziehungsarbeit eine Einheit bilden müssen.

In zwei Festkonzerten boten Lehrer und Studierende einer aufnahmefreudigen Zuhörerschaft die Früchte ihrer Arbeit dar. *Martin Lange*

Die Basler Musik-Akademie

Die Musik-Akademie der Stadt Basel hat im letzten Jahrzehnt einen großen Aufschwung genommen. Die Schülerzahl hat sich von einem Tiefstand zu Ende des Weltkriegs von 600 auf 2300 erhöht. Daran hat auch der Zusammenschluß von *Musikschule* und *Konservatorium* mit der bis dahin selbstständigen *Schola Cantorum Basiliensis*, dem Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, im Jahre 1954 Anteil.

Diese erfreuliche Entwicklung hatte zahlreiche bauliche Erweiterungen zur Folge, die nunmehr zu ihrem Abschluß gekommen sind:

Errichtung eines 2. Stockwerks über dem Rhythmiksaal mit 8 Studios.

Neubau der Bibliothek hinter dem Hauptgebäude (Bestand ca. 25 000 Musikalien und Bücher).

Erwerb und Umbau der Liegenschaft Leonhardstr. 4 für die Schola Cantorum Basiliensis.

Neubau eines Studiotrakts mit 18 Studios und einem kleinen Konzertsaal mit 100 Plätzen.

Umbau der Liegenschaft „zum kleinen Rosengarten“ für das Instrumentenmuseum mit über 600 historischen Instrumenten.

Ausbau der Hof- und Gartenanlage.

Mit den Abteilungen Musikschule, Konservatorium und Schola Cantorum, der gediegenen Bibliothek und dem einzigartigen Instrumentenmuseum, alles gruppiert um Hof und Garten, stellt die Basler Musik-Akademie heute eine der vielseitigsten Musiklehrstätten Europas dar.

Ein Sinfonieorchester für die Jugend
Das *Staatliche Sinfonieorchester* in Gotha hat das „Problem“ Jugend und Musik zielbewußt und damit auch erfolgreich angepackt. Eine Aufgabe, die sich in Planung und Durchführung allerdings nur auf dem sehr arbeitsreichen Wege von Schüler zu Schüler, von Schule zu Schule und von Klasse zu Klasse lösen läßt. Der Außensekretär des Orchesters, Kurt Müller, hat hier eine im wahrsten Sinne des Wortes vorbildliche Vorarbeit geleistet.

In dieser Spielzeit laufen zunächst in Gotha, Erfurt und Waltershausen je fünf Anrechtskonzerte für Schüler, des weiteren Schulkonzerte für die Jugend in den Betrieben. Sie beginnen mit einem Gespräch um die Musik, das abwechselnd vom Chefdirigenten wie auch vom Kpm. Gisela Jahn geleitet wird. Mit aller Aufmerksamkeit und viel Freude bringt die Jugend ihr augenblickliches Wissen um die Musik zu Worte, lauscht dem Neuen und begeistert sich dann am Klang der Instrumente bis zum Klang des gesamten Orchesters. Immer wieder sind sie begeistert zur Stelle und bringen neue Hörer mit, nicht zuletzt auch ihre Lehrer.

In der Gestaltung der Programme ist interessant, daß dabei auch befähigte Nachwuchs-Künstler als Solisten mitwirken. Verständlich, daß dies unsere Jugend zum Nacheifern anspornt. E. W.

Von den Musikschulen

Unter dem Titel „Wenn wir hinausziehen“ boten der Chor und das Kammerorchester des Instituts für Musikwissenschaft, Abt. Musikerziehung, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg eine Veranstaltung am „dies academicus“ zum Ende des Studienjahres 1956/57. Unter der mitreißenden Leitung von Universitäts-Lektor Willi Maertens wurden alle anwesenden „Zuhörer“ zu „Mitwirkenden“, da ein „Offenes Singen“ zum Anfang und Beschluß den klingenden Rahmen des gänzlich unkonventionellen „Konzertes“ bildete. Chor und Orchester des Instituts brachten in vorbildlicher Disziplin und Sauberkeit Werke von Hugo Distler (a. d. Mörike-Chorliederbuch), Armin Knab, Gottfried Wolters, Hans Lang, Paul Hindemith („Frau Musica“), Joh. Zach (Cembalo-Konzert), Carlferdinand Zech (Suite für Kammerorchester; Uraufführung), sowie Madrigale alter Meister zum Erklingen. St.

Seit 1952 bringt die Opernschule der Franz-Liszt-Hochschule in Weimar alljährlich eine vollständige Opernaufführung, bisher meist Komische Spielopern wie „Zar und Zimmermann“ (1952), „Wildschütz“ (1953), „Die Schneider von Schöna“ (1954) und den „Waffenschmied“ (1956). Auch in diesem Jahr blieb man mit Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ bei dieser Tradition.

Die vier Aufführungen im Klubhaus „Michael Niederkirchner“ waren einstudiert durch den Leiter der Opernabteilung, Heinz Hinselbrock, der auch die beiden ersten Vorstellungen dirigierte. Die beiden letzten Aufführungen leitete der Student Dieter Noll, der auch die Einstudierung der Chöre besorgt hatte. Das Spiel überzeugte in seiner Natürlichkeit und Frische. Außer der Rolle der Frau Pluth waren Partien doppelt besetzt, und die sängerischen Leistungen waren durchweg erfreulich. Die Bühnenbilder von Hans-Martin Perthel (Deutsches Nationaltheater Weimar) unterstützten in ihrer Zweckmäßigkeit und Anschaulichkeit die Bühnenwirkung. Das Hochschulorchester war ein idealer Begleiter.

Die vier gut besuchten Aufführungen bewiesen erneut die Beliebtheit und die Unverwundlichkeit von Nicolais Meisterwerk. -g

*

Die Gesellschaft der Freunde und Förderer der Folkwangschulen in Essen hat von ihrer Gründung 1950 an bis Ende 1956 insgesamt 307 341 DM Beihilfen für Studierende und für die Anstalten selbst geleistet. Die Zahl ihrer Mitglieder stieg 1956 um fünfunddreißig auf vierhundertzehn. Im gleichen Jahr wurden 61 368 DM ausgeschüttet. Davon entfielen 85 v. H. auf Stipendien für fünfundsiebzig und auf Mittagsfreistunde für fünfzig Studierende. Die restlichen 15 v. H. verteilten sich auf Studienreisen, Ausstellungsbesuche und einmalige Unterstützungen. 1957 sollen wenigstens 60 000 DM bereitgestellt werden, dazu 6000 DM für die Beschaffung von Materialien und Instrumenten und 2000 DM Prämien für Studierende, die sich durch besonderen Fleiß und ungewöhnliche Leistungen auszeichnen. Die Studierenden dankten der Gesellschaft und zumal ihrem verdienten Vorsitz, Bergwerksdirektor Dr. D. e. h. Hans Broche, mit einem Folkwang-Abend, dessen Programm die Abteilungen Musik, Tanz und Schauspiel ge-

meinsam bestritten. Die Folkwangschule für Gestaltung (Werkkunstschule) zeigte eine Ausstellung mit Gegenständen aus der praktischen Arbeit.

H. S.

*

Die Folkwangschule der Stadt Essen setzte im Juni ihren Beethoven-Zyklus mit Carl Seemann und Conrad Hansen fort. Im Studio hielten Vorträge Ministerialrat Albert Juschka und Generalintendant Dr. Erich Schumacher. Ein Konzert brachte französische Kammermusik. Eine Ludwig-Weber-Feier war dem Gedächtnis des vor 10 Jahren verstorbenen Komponisten gewidmet.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt/Main gab zusammen mit der Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein aufschlußreiches Konzert unter dem Leitgedanken „Aus den Anfängen der Neuen Musik“. Lehrer des Institutes spielten u. a. Werke von Honegger, Strawinsky, Prokofieff und Janáček. Im Rahmen eines Klavierabends brachte Ernst Ludwig Arnold eine eigene Klaviersonate sowie die Reger-Variationen von Heinz Schröter zur Aufführung.

In der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. sprach Professor Dr. Hermann Erpf über „Die Klangstrukturen der Neuen Musik“.

Die Hochschule für Musik in Dresden führte ein Austauschkonzert mit der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken durch. Das Programm enthielt Werke von Schumann und Brahms.

Die Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim veranstaltete einen Beethoven-Zyklus, in dem Professor Richard Laugs, der Direktor des Institutes, sämtliche Klaviersonaten Beethovens spielte. Jörg Demus brachte an vier Abenden Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ zum Vortrag. Klavierabende fanden von Friedrich Wührer, Martin Schulze, Hans Leygraf und dem Klavier-Duo Edith Henrici/Hans-Helmut Schwarz statt; das Kammerorchester des Instituts brachte einen Mozart-Abend: die Kompositionsklasse Hans Vogt bestritt ein eigenes Programm.

Die staatlich anerkannte Hochschule für Musik und Theater Heidelberg, beschloß ihre Veranstaltungen des Wintersemesters mit einem Klavierabend von Rolf Hartmann, der die Sonate in Es von Gerhard Frommel zur Uraufführung brachte. Innerhalb eines Musikabends gelangte die „Klaviersonate 1956“ von Hans Gresser durch Franz-Friedrich Eichberger zur Uraufführung.

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln brachte ein geistliches Konzert ausschließlich mit Werken von Johann Sebastian Bach. Ausführende waren Studierende der Orgelhauptfachklasse sowie der Madrigal-Chor des Institutes. Im Rahmen eines Orchesterkonzerts spielte Wolfgang Stockmeier sein eigenes „Concertino“ für Klavier und kleines Orchester.

In der Kirchenmusikschule Hannover hielt Professor Luigi-Fernando Tagliavini, Bologna, einen Orgelkurs ab. Das Thema lautete „Der Einfluß des Frescobaldistils auf die deutsche Orgelkunst“.

Schwarzes Brett

Dr. Kurt v. Fisdier, bisher Privatdozent an der Universität Bern, hat einen Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Zürich erhalten und angenommen. Er hat 1938 bei Ernst Kurth über Griegs Harmonik promoviert und sich 1948 bei Wilibald Gurlitt, damals Gastprofessor der Universität Bern, mit einer Arbeit über Beethoven habilitiert. Kürzlich ist er mit Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento hervorgetreten.

Egon Petri kehrte nach langjährigem Aufenthalt in USA nach Europa zurück. Er wird ab Herbst 1957 an der Musikakademie der Stadt Basel eine Meisterklasse für Klavier leiten.

Paul Lohmann und Franziska Marthiensen-Lohmann von der Frankfurter Musikhochschule werden erstmals die nach dem Kriege wieder eingerichteten Internationalen Gesangskurse in Oslo abhalten.

Professor Dr. Artur Hartmann, stellvertretender Direktor der Hochschule für Musik in Freiburg i. Br., wurde von der Universität Bahia/Brasilien eingeladen, in Salvador Gastkurse in Musiktheorie und Schulmusik abzuhalten.

Kurt-Heinz Stolze, hervorgegangen aus der Hochschule für Musik in Freiburg i. Br., wurde als Kapellmeister an die Königliche Oper in Stockholm verpflichtet.

Heinz Schröter, der frühere Leiter der Hauptabteilung Musik am Hessischen Rundfunk Frankfurt/Main, wurde in sein neues Amt als Direktor der Musikhochschule in Köln eingeführt. Er wurde aus diesem Anlaß zum Professor ernannt.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG Gedanken zu MGG

Soeben ist der fünfte Band der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (abgekürzt MGG) erschienen. Seit seinem Beginn wächst das Werk nicht nur äußerlich mit jeder Lieferung, es wächst zugleich innerlich mit der Bedeutung, die ihm zukommt, mit den Ansprüchen, die es stellt. Und es ist die besondere Kunst derer, die seinen Werdegang lenken, dafür besorgt zu sein, daß es nicht über sich selber hinauswache.

Vor einiger Zeit hat der Herausgeber, Professor Dr. Friedrich Blume, in der Basler Ortsgruppe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft eine Plauderei über die gegenwärtig im Entstehen begriffenen, die Musik betreffenden Gemeinschaftswerke, eingeschlossen MGG, gehalten. Bei diesem Gespräch am Kaminfeuer nahmen die Zuhörer staunend zur Kenntnis, daß MGG in seinem Textteil von genau drei Persönlichkeiten gestaltet wird; außer vom Kieler Ordinarius für Musikwissenschaft von seinen beiden Mitarbeitern Professor Dr. Hans Albrecht und Professor Dr. Anna Amalie Abert. Dazu kommt die Bilderredaktion (Dr. Gustav Struck, Kassel), kommen vielleicht noch ein paar Kräfte, doch die Hauptarbeit und namentlich die Hauptverantwortung liegt bei den genannten Dreien.

Eine derartige Konzentration setzt als erstes eine ungeheurer sorgfältige Planung voraus. Und in der Tat entsinnt sich der, welcher von früh an mitgetan hat, an jene ersten, bis ins letzte ausgeklügelten Richtlinien, die später eine kürzere Fassung erhielten, dennoch aber eines Nachtrags bedurften, um nochmals alles Wesentliche zusammenzufassen. Diese Dokumente tragen kein Datum; sicher jedoch ist, daß mit dem MGG-Projekt erstaunlich rasch nach Kriegsende herausgerückt wurde. Daraus läßt sich schließen, die Idee liege noch weiter zurück, das Planen sei somit inmitten des Krieges geschehen. Als scheinbar so viel Wichtigeres und jedenfalls völlig anderes die meisten Gemüter Europas in Atem hielt, hat eine kleine Gelehrtengruppe den Blick in die Zukunft gerichtet und ein gewaltiges Werk vorbereitet.

Zeugt allein solche Planung für einen erstaunlichen Optimismus, so noch mehr der Glaube daran, das Werk beinahe unmittelbar nach dem Waffenstillstand der Verwirklichung entgegenführen zu können. Denn es handelt sich zwar um ein in Deutschland erdachtes, doch zugleich um

ein im weitesten Sinne internationales Werk. Die besten Fachleute der ganzen Welt sollten zur Mitarbeit herangezogen werden.

Damals war diese Welt noch in zwei Lager gespalten — anders orientierte Lager als heute bei der Scheidung zwischen West und Ost —, und es mußte zunächst ungewiß erscheinen, ob sich allenthalben die Berufenen zum Mittun bereitfinden. Doch es zeigte sich einmal mehr das Verbindende, das die Gelehrten über die politische Situation hinaus zusammenhält. Die Anziehungskraft eines Werkes von bisher unbekanntem Ausmaß erwies sich als stark genug. Nicht viel weniger als ein halbes Tausend Mitarbeiter aus aller Herren Ländern ist in erstaunlich kurzer Zeit beisammen gewesen — eine Individualität in jeder und dennoch bereit, sich einem großen Gedanken unterzuordnen.

Hier setzt die Kunst des Abwägens durch die Schriftleitung ein. Gerade weil ein jeder Mitgestalter eine Eigenpersönlichkeit ist, betrachtet er sein Fachgebiet, sein Land, vielleicht gar seine Liebhaberei als vor allem wichtig. Bis zum Zehnfachen des Erwarteten soll der Umfang eines Manuskriptes schon betragen haben. Aus der Erkenntnis heraus, daß selbst ein so weitgespanntes Werk wie dieses unmöglich alle Wünsche zu erfüllen vermag, sind Härten nicht immer zu vermeiden. Weder unter den Mitarbeitern, geschweige denn unter den Benützern herrscht stets eine klare Vorstellung über den Unterschied zwischen einer Enzyklopädie und einem Lexikon, und es liegt nicht jedem Temperament, so lange zuzuwarten, bis der alle Verbindungen herstellende Registerband vorliegt.

Welcher Reichtum breitet sich jedoch schon heute in den bisher erschienenen fünf Bänden vor dem aus, der es MGG als die größte Tugend anrechnet, nicht möglichst vieles in Kürze, sondern *das Wichtigste in maßvoller Breite* zu bieten! Man denke an die Würdigung der Großen, an die schier unübersehbare Familie Bach, an Beethoven, Brahms, Bruckner, Gluck, Händel, Haydn, aber auch an Goethe oder Grillparzer; man denke an die verschiedenen Länder- und Städtebilder und die mit ihnen teilweise zusammenhängenden Gebiete der musikalischen Volkskunde; man greife unter den Darstellungen der Stile das Kapitel Barock heraus, lasse sich bei den Musikformen den Cantus firmus und das Concerto grosso oder im Gebiet der Kirchenmusik das Alleluja und das Amen erklären.

Akustik, Akkord, Aufführungspraxis, a cappella, Blasinstrumente, Begleitung, Bibliographie, Cembalo, Choral, Diatonik-Chromatik-Enharmonik, Dreiklang, Dur-moll, Elektronische Musik, Filmmusik, Expressionismus, Fantasie, Flöteninstrumente, Form, Freimaurermusik, Fuge, Gassenhauer, Gavotte, Gehör, Gemeindegesang, Generalbaß, Gesamtausgaben, Gesangbuch, Gesangskunst, Gesangspädagogik, Gitarre, Glocken, Gregorianik, Handzeichen, Harfe, Harmonie — das sind weitere, allein aus den fünf ersten Bänden beinahe zufällig herausgegriffene Stichwörter. Mit ihren umfassenden Quellennachweisen und Werkverzeichnissen lassen sie ermessen, in welcher umfassender Art MGG nicht bloß geplant, sondern gestaltet ist.

Bereits ist MGG auch schon zum Bewahrer geworden. Jacques Handschin, Manfred Bukofzer, Otto Gombosi und andere sind nicht mehr. Letzte und beste ihrer konzentrierten Arbeiten, die zum mindesten in dieser Form ohne den Auftrag von MGG nie geschrieben worden wären, sind beinahe einem Vermächtnis gleich im bisher erschienenen Teil des Gesamtwerks vertreten. Auch das ist nicht das geringste Verdienst von MGG, daß sie Forschern von hohem und höchstem Rang die Möglichkeit bietet, Zusammenfassungen ihrer Arbeit von Jahrzehnten vorzulegen — Arbeiten, die sonst nicht selten der Allgemeinheit überhaupt vorenthalten geblieben wären. Denn diese grundsätzlichen Artikel bestehen ja nicht bloß in sich selbst. Indem ihnen oft erschöpfende Werkverzeichnisse und ebenso gründliche Quellennachweise beigegeben werden, deuten sie über den behandelten Gegenstand häufig weit hinaus.

*

Ein Unterfangen wie dieses bedarf eines höchst wagemutigen Unternehmers, der sich ganz hinter die Idee stellt und alles darein setzt, sie zu verwirklichen. Daß „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ im Bärenreiter-Verlag herauskommt, geschieht nicht zufällig. Sein Gründer und Leiter, D. Dr. Karl Vötterle, hat viele Verdienste, doch ihre Krönung ist die Aufnahme von MGG in sein Werk. Schon nur bis feststand, ob sich ein Riesenwerk wie dieses — das größte seiner Art im weiten Reiche der Tonkunst — überhaupt verwirklichen lasse, waren ungezählte Überlegungen nötig. Ist der entscheidende erste Schritt einmal getan, stellen sich auch schon die ersten Hemmnisse ein, und wie fest immer das Gefüge dazustehen scheint, es werden ihm Rückschläge bis zuletzt nicht erspart bleiben.

Bis eines Tages nicht nur der letzte alphabetische, sondern dazu noch der ungeahnte Querverbindungen herstellende Register- und der den Anschluß an den Beginn herstellende Ergänzungsband auf dem Regal eingereiht werden können. Das freilich ist selbst in diesem der Musik gewidmeten Werk noch Zukunftsmusik. Wichtig dagegen bleibt, daß MGG für uns bereitsteht und seine Unentbehrlichkeit längst bewiesen hat. Und wichtig bleibt ferner, daß nichts sich in die Quere stellt, das weltweite Werk am vollen Entfalten zu behindern.

Hans Ehinger

Ein neuer Buxtehudefund

Bei den Vorarbeiten zur Buxtehude-Ausstellung, die anläßlich der 250. Wiederkehr des Todestages des Komponisten im St. Annen-Museum in Lübeck stattfand, entdeckte der Musikbibliothekar der Stadtbibliothek Lübeck, Dr. G. Karstädt, ein vollständiges Textbuch der bisher nur dem Titel nach bekannten Abendmusik „*Templum Honoris*“ von Dietrich Buxtehude, die am 3. Dezember 1705 zur Feier der Thronbesteigung des Kaisers Joseph I. in der Marienkirche aufgeführt wurde. Das Werk bildet den zweiten Teil zur Abendmusik „*Castrum Doloris*“, die am 2. Dezember als Trauerfeier auf den Tod Leopolds I. aufgeführt wurde. Beide Textbücher lagen zusammengebunden im Archiv der Hansestadt Lübeck. Damit ist auch vom „*Castrum Doloris*“ anstelle des durch Auslagerung verlorengegangenen ein neues Exemplar nachgewiesen. Durch den Fund wird unsere Kenntnis der Abendmusiken erweitert. *gk*

Zur Frage der elektronischen Musik

Der heute in Deutschland maßgebliche wissenschaftliche Experte für die Technik der elektronischen Musik, der Bonner Physiker Prof. Dr. Meyer-Eppler besitzt die glückliche kühle und klare Sachlichkeit, die es ermöglicht, die mit so viel Mißtrauen und ängstlichen Prognosen begleitete Revolution des Klangraumes abwartend zu betrachten, ohne in hoffnungslose Untergangsstimmung zu versinken. Zwei Vorträge, die er in Münchens „Studio für neue Musik“ hielt, ließen im Gegenteil sogar Aspekte aufleuchten, in denen kommende Entscheidungen sich abzuzeichnen beginnen. Und diese Entscheidungen werden zwingend und bestimmend sein, obwohl die augenblickliche Situation für den Außenstehenden noch recht verwirrend und deprimierend wirkt.

Die Elektroakustik hat bereits eine eigene Geschichte hinter sich. Seit den ersten sensationellen,

aber auch schon längst wieder vergessenen Demonstrationen elektroakustischer erzeugter Klänge auf der Berliner Funkausstellung im Jahre 1932, also vor rund 25 Jahren, hat sich eine zu radikalen Konsequenzen für die Musik führende Emanzipation des Klanges an sich vollzogen. Das Stadium der nur klangverstärkenden Funktion der elektrischen Wellen bei dem heute auch ebenfalls vergessenen Neo-Bechstein-Flügel oder den mit elektrischen Tonabnehmern versehenen Streichinstrumenten, sowie die spielerische Entdeckung, daß man auf elektrischem Wege, mit dem Ätherwelleninstrument von Theremin oder dem Trautonium, künstlich alle bekannten Instrumentalklänge erzeugen und nachahmen und somit auch die für diese Instrumente geschriebene Musik wiedergeben kann, waren noch keine die bisherige musikalische Vorstellungswelt umstürzenden Ereignisse. Man sieht sie heute gleichsam als notwendige Vorstufen zu der reinen elektronischen Kangerzeugung an sich, durch die sich ein noch ungeahntes unendliches Reich neuer Klangkombinationen, Klangfarben und Klangmischungen eröffnet, so daß diese zu einem selbständigen musikalischen Baumaterial werden. Aus diesem Aspekt gelten eigentlich heute schon die mit realen Geräuschen arbeitende „Musique concrète“ oder die durch Verzerrung oder Überlagerung bereits gegebener musikalischer Vorgänge arbeitende elektroakustische Montage als enge Teilgebiete, deren Anspruch auf musikalische Eigengeltung oder als musikalischer Stoff zunächst immer noch eine reine Materialfrage darstellt, aber keinerlei ästhetischen Ausweis besitzt. Man erfährt, daß man skurrile Wirkungen mit solchen Montagetechniken hervorrufen kann, die bereits im Film und beim Hörspiel ihren dramaturgisch-akustischen, aber keinen eigentlichen musikalischen Platz haben. Der schöpferische Musiker, der Komponist muß das sich ihm anbietende neue elektronische Klangmaterial beherrschen lernen. Ist er erst dabei, die Möglichkeiten abzutasten, sich das Klangmaterial verwendbar zu machen oder, wie es in der sich neu bildenden Fachsprache heißt, ein „Inventar“ anzulegen, wozu einer der jungen Experimentalkomponisten fünf Jahre benötigt haben soll, dann werden sich auch zwischen den verschiedenen Klangbildungen einer „Musique concrète“, einer „Music for tape“ oder einer wohl nicht recht glücklich als „statistische Musik“ bezeichneten Erscheinungsform die Klärungen einstellen, mit denen erst eine weitere Diskussion möglich ist.

Es wird aber auch deutlich, in welchem Umfange die kompositorische Verfahrensweise zu diesem neuen musikalischen Spiel mit Klängen, wie man die elektronische Musik eigentlich bezeichnen müßte, auch auf den bestimmenden menschlichen Impuls der „Selektion“, d. i. eine Art schöpferischer Auswahl oder Scheidung in dem großen Bereich der Möglichkeiten angewiesen ist und auch bleiben muß. Auch hier wird am Ende die schöpferische „Entscheidung“ ausschlaggebend sein, inwieweit der Mensch auch dem noch unerschlossenen Neuen gegenüber Herr bleibt oder sich ihm willenlos überläßt. Selbst die von der amerikanischen Electrofirma RCA konstruierte nach Art des Elektronengehirn arbeitende Komponiermaschine, ein „Elektronic Music Synthesizer“, schaltet die menschliche Entscheidung nicht aus. Diese Komponiermaschine ist wohl in der Lage, ein gegebenes Fugenthema schulgerecht nach allen Kombinationsmöglichkeiten zu verarbeiten, nur ist dann der Mensch gezwungen, unter den Aber-tausenden von Lösungen, die die Maschine produziert, die seinen Vorstellungen gemäß beste herauszusuchen. Wahrscheinlich wird dann bald der Fall eintreten, daß es für eine schöpferische Begabung einfacher ist, die bestmögliche Lösung einer Fuge aus eigenem Geist zu finden, als sie aus einer Riesenmenge in mühevoller Sucharbeit herauszuklauben. Joachim Herrmann

MISZELLEN

Großer Tag für den deutschen Chorgesang

Der deutsche Chorgesang hatte am letzten Sonntag im Mai seinen großen Tag. In der bis auf den letzten Platz besetzten Messehalle in Köln hatten sich die Vertreter von Chören aus dem ganzen Bundesgebiet versammelt, um in einem Festakt aus der Hand des Bundespräsidenten Prof. Heuss die „Zelterplakette“ entgegenzunehmen. Diese Auszeichnung, die es vor dem Kriege in ähnlicher Form gegeben hat, ist vom Bundespräsidenten neu gestiftet worden und wird an solche Chöre verliehen, die hundert Jahre bestehen und sich im Rahmen des heimatlichen Kulturlebens um das Chorwesen und das Volkslied besondere Verdienste erworben haben. Da die fruchtbare Zeit der Chorgründungen in die vierziger und fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, ist es verständlich, daß weit über 800 Plaketten verliehen werden konnten. Veranstalter des Festaktes war die Arbeitsgemeinschaft deutscher Chorverbände, der sämt-

liche in der Bundesrepublik bestehenden überregionalen Chororganisationen (weltliche und geistliche) angehören. Dies sind insgesamt etwa 30 000 Chöre mit fast zwei Millionen Mitgliedern. Die Plakette ist von Heribert Calleen entworfen und zeigt auf der Vorderseite das Bild Karl Friedrich Zelters, des Berliner Komponisten und Gründers der ersten Liedertafel. Die Rückseite trägt den Bundesadler mit der Umschrift „Für Verdienste um Chorgesang und Volkslied“. In seinem Festvortrag sprach Prof. Dr. Walter Wiora zur heutigen Situation des Chorwesens und stellte die Frage, ob das Chorwesen zeitkritisch nur „denkwürdig“ oder auch „förderungswürdig“ sei. Der Redner machte eine Reihe praktischer Vorschläge, indem er den Chor als eine wichtige „Erwachsenenbildung“ hinstellte, er empfahl eine Verbreiterung des Liedgutes durch Einbeziehung des europäischen Volksliedes. Unter Zustimmung der Anwesenden richtete er dann an die Regierungen und Behörden den Appell, die Arbeit der Chöre ideell und materiell weitgehend zu unterstützen.

Das Bemühen der Chorverbände um das Volkslied fand seinen sichtbaren Ausdruck in der Überreichung einer 20 Lieder umfassenden Sammlung an den Bundespräsidenten. Sie soll eine erste Auswahl von Volksliedern darstellen, deren Verbreitung im ganzen Volke dringend erwünscht ist. Die Übergabe erfolgte durch den Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft Pfarrer Hofmann.

Dann erfolgte die Verleihung der Plakette durch Bundespräsident Prof. Heuss, der, wie schon bei seinem Erscheinen, stürmisch begrüßt, das Wort ergriff. Das Chorwesen hat in ihm einen Fürsprecher, der mit dem Herzen dabei ist und sich durchaus auf die Mentalität der Sänger versteht. Das ist auch der Grund, weshalb der Bundespräsident nicht nur die Stiftung der Zelterplakette übernahm. Er hat auch jede der mehr als 800 Urkunden persönlich unterschrieben. Auch der Bundespräsident unterstrich, daß das Chorwesen jegliche Förderung verdiene und charakterisierte die Singstunde als Selbstzweck. In der richtigen Weise vom Chorleiter erfüllt, bedeute sie eine Steigerung des Lebensgefühls.

Symbolisch auch für alle anderen Chöre, überreichte der Bundespräsident die Zelterplakette dem Vertreter des Heilbronner Singkranz. Die anderen Chöre erhielten ihre Plakette nach Beendigung der Feier.

F. J. E.

Das Opernhaus im Garten

Vor 23 Jahren eröffnete John Christie eines der seltsamsten Unternehmen der musikalischen Welt: die *Oper im Garten seines Hauses zu Glyndebourne am Fuß der Hügel von Surrey südlich von London*. Dabei war der Anfang nicht gerade ermutigend: Nur sieben Besucher fuhren am zweiten Abend der ersten Spielzeit mit dem Sonderzug von Glyndebourne nach London zurück!

Aber es sprach sich schnell herum, daß hier Mozartaufführungen zu hören und zu sehen waren, die in ihrer Qualität alles bis dahin in England Erlebte weit in den Schatten stellten. Es gab 1934 eine ganze Menge Musikliebhaber in Großbritannien, denen die Machtübernahme den Geschmack an Festspielen in Deutschland verdorben hatte. Sie waren froh, einen Ersatz im eigenen Land zu finden. Und dazu kam, daß gerade um jene Zeit ein entschiedener Geschmackswandel von Wagner zu Mozart einsetzte.

Aber letzten Endes sind dies doch Äußerlichkeiten: der wirkliche Grund für das Gelingen von John Christies Experiment war das eminente Niveau der Glyndebourne-Inszenierungen. Wie alle guten Chefs hatte Christie eine Nase für gute Leute, die er — wenn er sie einmal ausgesucht hatte — bis zum äußersten unterstützte. Er holte Fritz Busch, der als leidenschaftlicher Gegner des Nationalsozialismus von seinem Posten als musikalischer Leiter der Dresdener Oper zurückgetreten war, als Dirigenten nach Glyndebourne, und Busch brachte Carl Ebert als Regisseur mit. Bis zu seinem Tod im Jahre 1951 dirigierte Fritz Busch fast alle Aufführungen. Carl Ebert inszeniert auch heute noch. In gemeinsamer Anstrengung und unter glänzenden Arbeitsbedingungen errangen sie Glyndebourne den Ruf, den es heute in der Welt genießt.

An Schwierigkeiten fehlte es allerdings durchaus nicht. Während des Krieges mußten die Aufführungen in Glyndebourne ganz aufhören, und in den nachfolgenden Jahren der Benzinknappheit und aller möglichen anderen Engpässe sah es so aus, als ob John Christie sich in die lange Liste derer eintragen müßte, die ihr Vermögen verspielten bei dem vergeblichen Versuch, ein englisches Opernensemble auf die Beine zu stellen. Aber dann meldeten sich tatkräftige Helfer. Die Edinburger Festspiele begannen und brachten dem Glyndebourne-Ensemble neue Lorbeeren, und heute ist die Oper finanziell so gesund, daß auch nach dem Tod ihres Gründers ihr Fortbe-

stehen gesichert ist. Was 1934 als kühnes Experiment begann, ist längst ein fester Bestandteil des englischen Musiklebens.

Trotz gelegentlicher Inszenierung eines Werkes von Rossini oder Strawinsky war doch all die Jahre hindurch die Bühne in Glyndebourne fast ausschließlich Mozart vorbehalten. Das Hauptproblem liegt augenblicklich darin, daß mit Fritz Buschs Tod eine Lücke in das Aufführungsteam von Glyndebourne gerissen wurde, die nicht ohne weiteres überzeugend zu schließen ist. Es bleibt zu hoffen, daß Glyndebourne wieder einen Mozartdirigenten findet, der die wahre Nachfolge von Fritz Busch antritt. Denn es scheint so, als ob auch Ebert als Regisseur einen Mann am Pult braucht, der vom Musikalischen her das nötige Gegengewicht zur Bühne schafft. Die Diktatur der Dirigenten in der Oper ist zwar endgültig vorbei, aber eine Überbetonung des Szenischen wäre ebenso irreführend. Nur im *Zusammenwirken aus einem Geist* kann die runde Ensembleleistung erwachsen. *Peter Heyworth*

Theaterneubau in Gelsenkirchen

Gelsenkirchen, die mächtig aufstrebende Industriestadt im Ruhrgebiet, ist nach dem Kriege auch kulturell sehr aktiv geworden. Ohne ein eigenes Haus zu besitzen, schufen sich die Städtischen Bühnen unter der Leitung Hans Meißners, des heutigen Augsburger Intendanten, eine *Theaterprovinz von dreißig größeren und kleineren Städten*, von denen Bochum, Recklinghausen, Remscheid, Solingen, Wanne-Eickel, Bottrop und Gladbeck die wesentlichsten sind!

Das alte Stadttheater am Park wurde durch Bomben vernichtet. Man wurde später schlecht und recht in einem Hotelsaal nahe dem Hauptbahnhof angesiedelt und zog, als dieser geräumt werden mußte, in das Hans-Sachs-Haus um, dessen Säle aber für andere Zwecke bestimmt sind und darum nicht täglich zur Verfügung stehen. Die verantwortlichen Gremien waren sich bewußt, daß diese Situation allmählich unhaltbar würde. Die Einwohnerzahl liegt nicht weit unter 400 000. 300 000 Besucher wurden in der vergangenen Saison gezählt.

So schrieb man einen Wettbewerb für ein neues Theater aus, aus dem das Architektenteam der Diplom-Ingenieure *Werner Ruhnau, Ortwin Rave und Max Cl. v. Hausen*, die auch das Theater in Münster i. W. erbauten, siegreich hervorging.

Der günstigste Bauplatz wurde in unmittelbarer Nähe des Hans-Sachs-Hauses, eine Viertelstunde Fußweg vom Hauptbahnhof entfernt, gefunden. Der Kostenvoranschlag bezifferte sich auf 10,8 Millionen DM, wird sich aber, den inzwischen eingetretenen Verteuerungen entsprechend, um einen gewissen Prozentsatz erhöhen.

Geplant ist ein modernes Theater mit zwei Häusern, dem großen mit 1050, dem kleinen mit 400 Sitzplätzen. Die Bühne wird mit allen technischen Neuerungen ausgestattet, das Publikum soll jede Bequemlichkeit vorfinden. Der Grundriß des großen Hauses bildet ein Rechteck von 72 x 78 m. Die Höhe des Baues über dem Gelände beträgt 18 m. Um weitere 18 m ragt der Bühnenturm darüber hinaus. Auf der Westseite schließt sich der selbständige Teil des kleinen Hauses an. Er wird 50 m lang, 21 m breit und 13,5 m hoch. Der ganze Komplex umfaßt 137 000 cbm umbauten Raums.

Der Orchesterraum im großen Haus kann achtzig Musiker beherbergen. Neben ihm sind für Streicher und Bläser getrennte Stimmzimmer und ein Probesaal angelegt. Das kleine Haus, Studio geheißen, bekommt separate Eingänge und ist für Kammerspiele und Ensembleproben gedacht. Generalintendant Gustav Deharden glaubt, daß das neue Theater mit Beginn der Saison 1959/60 eröffnet werden kann. Ende dieses Jahres soll der Rohbau fertig sein. Schon jetzt nimmt das rasch aus dem Boden schießende Mauerwerk Kontur und Gestalt an.

Viel Glas, viel Licht — das ist einer der schönsten Vorzüge des neuen Theaters. Entscheidend bleibt natürlich die künstlerische Leistung, die sich dort vollziehen wird. Deharden ist ein Mann der Oper. Er will Wagner spielen, vielleicht auch den „Ring“, und Richard Strauss und Verdi, alle jene Werke, auf die er bisher verzichten mußte. Experimentieren aber will er nicht, weil er meint, die Struktur des Publikums rate ihm davon ab. Was wiederum nicht bedeutet, daß er der neuen Oper aus dem Wege gehen möchte. Daß er Neues nicht ablehnt, hat er mit Inszenierungen wie Hindemiths „*Mathis*“, mit Egks „*Peer Gynt*“, Tomasis „*Atlantide*“ und Haas' „*Tobias Wunderlich*“ bewiesen. Insgeheim trägt er sich mit dem Gedanken, Gottfried v. Einems „*Dantons Tod*“ zu wagen. *H. S.*

Hauptversammlung des DHHV
Verbreitung und Veredelung des Harmonikaspiels, Ausbau der Literatur, Gewinnung der Ju-

gend für das Selbstmusizieren und die förderliche Zusammenarbeit der gegenwärtig bestehenden 24 Bezirke des Deutschen Handharmonika-Verbandes standen im Mittelpunkt der Hauptversammlung des DHHV in Freudenstadt. Die Versammlung wählte einstimmig den seitherigen Präsidenten, Oberlehrer Josef Zepf, für weitere zwei Jahre zum ersten Verbandsvorsitzenden. Zweiter Vorsitzender wurde Rechtsanwalt Walter Rück, Verwaltungsratsvorsitzender Erich Auwärter, Geschäftsführer Walter Bilger, Verbandsdirigent Hermann Schittenhelm und Delegierter des DHHV beim Weltverband der Akkordeonspieler (CIA) Rechtsanwalt Dr. Hans Buscher.

Es wurde beschlossen, die Deutschen Solistenmeisterschaften 1957 im Akkordeon- und Mundharmonikaspiele aus Anlaß des Jubiläums „100 Jahre Hohner“ am 27. Juli in Trossingen abzuhalten. Der „Tag der Harmonika 1957“ wird im Oktober in Stuttgart stattfinden. Die Akkordeonweltfestspiele 1957 werden vom 24. bis 26. August in Saarbrücken sein. Den Titel „Akkordeonweltmeister“ wird es in Zukunft nicht mehr geben. Der erste Preisträger ist künftig der Gewinner des „Coupe mondiale“ (Welpokal).

NEUE SCHALLPLATTEN

Drei Welten...

Wie kosmische Welten, durch unendliche Räume getrennt, stehen die drei Komponisten-Namen unserer heutigen Schallplattenschau nebeneinander, jede Lebensrecht heischend für sich selbst, aber unsagbar fern dem, was die anderen zu sagen haben.

Da ist zunächst Hugo Distler, dessen „Mörrike-Chorliederbuch“ seit seinem Erscheinen auf dem Grazer Fest der Chormusik unvergessen ist, obwohl bald 20 Jahre seitdem verstrichen. Es liegt jetzt in einer Teilaufnahme, die immerhin fast die Hälfte der 48 Stücke umfaßt, in der Platte LPM 18402 der Deutschen Grammophon-Gesellschaft vor. Die Auswahl enthält u. a. einige der bekanntesten Stücke wie „Ein Stündlein wohl vor Tag“, den „Feuerreiter“, „Denk es, o Seele“ u. a., die zwar den Vergleich mit Wolf geradezu herausfordern, aber dadurch erst recht die kunstvolle Faktur dieser Musik ins helle Licht rücken. Wenn ihr, um es kurz zu sagen, die nervöse Dramatik eines Wolf etwa abgeht, so ersetzt sie sie durch eine, wie uns heute schon scheinen will, zeitlose Klassizität. Großartig hat die Wieder-

gabe der Gesänge durch den *Norddeutschen Singkreis* unter Leitung von Gottfried Wolters den leichtgewogenen, aber keineswegs leicht wiegenden Ton dieser Musik getroffen; sie ist aus der immer wieder bewundernswerten Einfalt volksliedhaften Denkens und Empfindens, aus Mörikes Besinnlichkeit und nicht zuletzt aus einer musikalischen Goldschmiedekunst herausgewachsen, wie sie etwa seit den Madrigalen Scheins auf deutschem Boden lebt und doch so selten anzutreffen ist. Wenn es je den Begriff der Kabinettkunst im Reiche der Musik im Sinne des Reichtums im Kleinen und in der Stille gegeben hat: hier ist er in einzigartiger Weise verwirklicht. Die Deklamation jeder Silbe, ja oft jedes Lautes ist vorbildlich; das Altsolo im „Ersten Liebeslied eines Mädchens“ singt Barbara Kucharski, füllig und doch zart timbriert. Alles in allem: eine der Platten, an denen man nicht auslernt, weder im Künstlerischen noch im Menschlichen.

Aus dieser versonnenen Lyrik treten wir nun mit Giordanos Revolutionsoper „André Chenier“ in eine ganz andere Welt ein; sie liegt als Gesamtaufnahme ebenfalls bei der Deutschen Grammophon-Gesellschaft unter der Nr. LPM 18243/45 vor, und zwar in einer so vorbildlichen, von Italienern geschaffenen Gestalt, daß man sich immer wieder über die Vernachlässigung dieses Werkes im deutschen Spielplan wundert. Solange wir noch Verdi und Puccini spielen, kann diese höchst geglückte Synthese der beiden, bereichert noch um das schöne Gewicht des Chorischen und der tänzerischen Tradition, wie sie im barockartigen Menuett des ersten Aktes auftaucht, sich sehr wohl auf deutschen Bühnen halten. Hier ist es das Orchester von Radio Turin, das im Verein mit erstklassigen Stimmen unter der Leitung von Arturo Basile das Werk mit südländischer Klarheit und vitaler Frische des Temperaments durchleuchtet.

Und endlich die dritte unserer Welten: Kurt Weills Ballett mit Gesang auf einen Text von Bert Brecht „Die sieben Todsünden“, dessen Pariser Premiere schon 1933 stattfand, das aber erst jetzt durch die Plattenaufnahme B 07 186 L bei Philips bei uns bekannt wird. Wohl stehen wir auch hier dem Chanson- und Couplet-Stil, wie wir ihn bei Weill zur Genüge kennen, gegenüber, der von Lotte Lenya wohl mit banaler Frivolität, doch auch mit kantabler Musikalität in der Doppelgestalt der Anna I und II, Symbol für den Dualismus des Menschen, aufgegriffen und

nachgezeichnet wird; aber der kammermusikalisch geschliffene Stil des fast klassisch zu nennenden Orchesters, sein zurückhaltendes Verhältnis zu Tonalität und Rhythmik geben doch dieser Musik, die übrigens stilistisch weithin durch das erzählende Männerquartett festgelegt ist, eine Art edelen Kabarettanstrich, für dessen letzte Ausgestaltung natürlich das Ballett unentbehrlich ist. Ob freilich dem Konsortium Brecht-Weill die moralisierende Tendenz in dem lasziven Slang bei der Schilderung der sieben Todsünden wie Faulheit, Stolz, Völlerei, Neid usw. gelungen ist, bleibt auch hier eine offene Frage. *Otto Riemer*

VOM MUSIKALIENMARKT

Folklore in Lied und Spiel

Ein weites Feld tut sich mit diesem Thema für den Kenner auf, nahezu aber eine *terra incognita* für die meisten von uns, die wir uns nicht gerade etwa mit den Volksweisen des Ostens befaßten, sondern nur nahmen, was uns der Zufall reichte. Aus diesem Raum, von Finnland und Lettland bis zum Mittelmeer, allerdings unter besonderer Betonung des Balkangebietes, schöpft eine Sammlung von Spielmusiken für 2 Geigen oder auch für Altblockflöte und Geige in drei Heften, die *Oscar Dischner* unter dem etwas vieldeutigen Titel „23 (bzw. 50) Miniaturen aus dem Westöstlichen Liederspiel“ soeben bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden herausgab. „Freie Nachdichtungen“ nennt er diese meist sehr kurzen Sätze, die nur mit der Nationalität des Herkunftslandes bezeichnet wurden, im übrigen keine Texte tragen und bei denen auch nicht ersichtlich ist, was Original und was Zutat ist, bzw. wie weit die Originalmelodien unversehrte dastehen und wie weit die oft sehr dissonante, nicht selten in Sekunden fortschreitende Harmonik auf originale Quellen oder eigene stilistische Deutung der Folklore zurückgeht. Wie dem auch sei: diese 3 Hefte bieten eine Fülle des Anregenden (z. B. hinsichtlich der Tonarten) für jeden, der von irgendeiner Seite mit der Folklore zu tun hat. Aus sehr vielen Fingersätzen und Strichbezeichnungen spricht der Praktiker der Geige; besonders schätzenswert sind die genauen Metronom-Angaben für jedes Stück, weil man wohl durch nichts sich den Zugang zu dieser Musik so leicht versperren kann wie durch eine Verfälschung der Tempi. Dabei zeigt sich freilich auch wieder, daß unsere Notenschrift bei der Fixierung solcher Musik an

ihre Grenzen gerät; die häufige Bezeichnung „*pochiss. rit.*“ spielt schon auf jene Freizügigkeit der Tempi an, die man eigentlich gehört haben muß, auch eine Taktvorschrift wie etwa $\frac{2+2+2+3}{8}$ oder die 7/8-Notierung einiger

Stücke aus dem albanisch-griechischen Raum zeigt, wie mangelhaft wir mit unserem taktischen Dualismus zwischen Grad- und Ungradzeitigkeit diese Musik wirklich einfangen können. Gelegentlich fehlt eine Taktangabe überhaupt, was den rhapsodischen Charakter dieser Musik unterstreicht; auch hier und da angebrachte Verzierungen, seltene Triolierungen, aufeinanderfolgende Fermaten oder Dehnungsstriche über einzelne Noten und die so gut wie vollständige Gliederung der Zeilen durch Kommata verraten auf Schritt und Tritt das intensive Bemühen des Herausgebers, Klang und Notenbild so nah wie möglich aneinander heranzuführen. (Vgl. die Notenbeilage zu diesem Heft.)

Als eine Art deutsches Gegenstück dazu könnte man die „*Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*“ gelten lassen, die *Ursula Aarburg* im Verlag Schwann, Düsseldorf herausgab. Es handelt sich hier um Minnesänger-Kontrafakturen von Melodien aus dem romanischen Raum; die sehr schätzenswerten Hinweise für den Melodievortrag in Rhythmik und Begleitung, wobei letzte Zweifel keineswegs apodiktisch „gelöst“ werden, verraten die genaue Sachkenntnis der Herausgeberin, die in den als Hauptteil des Büchleins abgedruckten Gesängen französischen und deutschen Text, rhythmische und unrythmische Fassung direkt untereinander stellt, so daß jeder in Zweifelsfragen immer noch nach eigenem Ermessen handeln kann.

Stärker von der Pädagogik bestimmt (und weniger um Stilreinheit bemüht) ist ein Heft unter dem Titel „*Europa singt . . .*“, in dem *Stephan Cosacchi* dreißig Klavierstücke aus alten Melodien europäischer Völker als sein op. 100 formte, erschienen im Verlag Karl Müller, Kusel/Pfalz; diese ausgesprochen pianistischen Fassungen gehen bis auf die pythische Ode Pindars und das Seikilos-Lied zurück(!), beziehen das Lochamer Liederbuch und die Silberweis von Hans Sachs ebenso ein wie ungarische, spanische oder nordische Weisen oder Tanztypen. Ob, wie der Verfasser hofft, daraus eine Bereicherung der Konzertliteratur erwächst, bleibt offen; trotz des warm empfehlenden Beworts von Hans Joachim Moser wird man sich

diese Stücke wohl mehr zu Repetitionszwecken im Schulunterricht vorstellen wollen, wenn nicht auch dort schon Streich- und Blasinstrumente das Klavier verdrängt haben und damit der Wahrheit um einiges näher gekommen sind. *Otto Riemer*

DAS NEUE BUCH

Ein Lexikon der Gesangkunst

Nicht zufällig dürfte *Franziska Martienssen-Lohmann* ihr letzterschiedenes Buch *Der wissende Sänger* (Atlantis-Verlag, Zürich) genannt haben, nachdem ihr aufsehenerregender Erstling vor Jahrzehnten den Titel „Das bewußte Singen“ getragen hatte. Die Fülle ihrer seither gewonnenen Erkenntnisse legt sie nun dem Leser in Form eines „Gesangslexikons in Skizzen“ vor, und gerade diese ungewöhnliche Form mit ihren mehr als 300 alphabetisch angeordneten Stichworten erweist zwingender, als ein systematisch angelegtes Werk es könnte, die nachgerade verwirrende Vielfalt der Fakten, die Sängertum und Sängererziehung ausmachen oder in das Sängertum hineinspielen.

Kein Wort des Dankes und der Bewunderung kann genügen, um die Lebensleistung *Franziska Martienssen-Lohmanns* zu kennzeichnen, die diesen ganzen Umkreis wach und verantwortungsbewußt ausgeschritten ist. Nun stellt sie die Ergebnisse dieses langen Weges allen, die es angeht — und das sind keineswegs nur die Sänger und Gesanglehrer —, mit diesem umfassenden Werk zur Verfügung, um damit dem schlimmsten Mißstand im Bereich des Singens und der Stimmbildung abzuhelpen: dem Fehlen einheitlicher Benennungen für die wissenschaftlichen und theoretischen Grundbegriffe und deren klarer Bestimmung. Mit imponierender Selbstsicherheit hat sie auch auf die entlegenste Frage die Antwort bereit und würzt sie auf Schritt und Tritt mit Zeugnissen ihrer großen Belesenheit und mit ebenso treffenden wie überraschenden Vergleichen. Zudem faßt sie alles in einen bewußt leichten und deshalb immer beherrschten Plauderton, der das Ganze zu einem höchst persönlichen Dokument werden läßt, auch und gerade dann, wenn der Schwung der Begeisterung stärker ist als die so oft erhobene Forderung nach „heiliger Nüchternheit“. Gewiß muß diesen als Skizzen notwendig immer sehr kurz gefaßten Abhandlungen mitunter etwas allzu Summarisches anhaften — aber ein Lexikon ist eben kein Lehrbuch, und wer hie und da mehr zu erfahren be-

gehrt, wird es zu finden wissen, wenn auch leider jegliche Literaturhinweise fehlen.

Dankenswerterweise sind für den Sänger selbst, den Gesangsbeurteiler, den Bühnenfachmann, den Musiker, den Gesangsinteressenten, den Kulturbeobachter und den Gesangsfachmann sozusagen getrennte Marschrouten aufgestellt, die jedem die für ihn wesentlichsten Stichworte zusammenfassen und hoffentlich gerade von den nur am Rande mit Sängern befaßten Kreisen recht eifrig benutzt werden! Die fortlaufende Lektüre erbringt wegen der in der alphabetischen Anordnung zwangsläufig begründeten Sprunghaftigkeit von Thema zu Thema möglicherweise nicht den vollen Gewinn, den das Buch für jeden bereit hat. Ich möchte ihm am liebsten eine recht verbreitete und dauerhafte Nachttisch-Existenz wünschen: allabendlich in der beruhigten Zeitspanne vor dem Einschlafen einige Abschnitte gründlich in sich aufzunehmen, dürfte die beste Gewähr für ihr Haften im Gedächtnis bieten und der Verfasserin den einzig möglichen und wertvollen Dank abstatten — daß nämlich ihr Wissen und die von ihr gegebenen Begriffsbenennungen und -bestimmungen allmählich zum Allgemeinbesitz aller Beteiligten werden.

Günther Baum

Mittelalterliches Musikleben in Japan

Die japanische Musikgeschichte setzt wie die deutsche erst im Mittelalter mit dem Beginn schriftlicher Aufzeichnung ein. Was vorher war, bleibt im Dunkel der Legende. Japan übernahm damals die Kunst des Schreibens aus China und Korea, aber nicht nur das, sondern alle schönen Künste. Der Kaiserhof importierte aus China die Orchesterpraxis der T'angzeit, die Musik, die Instrumente und anfangs auch die Spieler. Im 9. Jahrhundert wird dieser Import dann mehr und mehr japanisiert und zur traditionellen japanischen Hofmusik „Gagaku“ entwickelt, die kaum verändert z. T. heute noch besteht.

Was wir bisher aus dieser Frühzeit der Musikgeschichte Japans wußten, stammte aus Berichten zweiter Hand. Jetzt ist erstmals die Möglichkeit gegeben, ein japanisches Quellenwerk zur mittelalterlichen Musikgeschichte in deutscher Sprache zu studieren. (*Hans Eckardt*: „Das Kokonchomonshû des Tachibana Narisue als musikgeschichtliche Quelle“ — Göttinger Asiatische Studien, Band 6, Wiesbaden.) Ein deutscher Musikwissenschaftler, gleichzeitig Lektor für Japanisch

an der Freien Universität Berlin, hat eine der wichtigsten Anekdotensammlungen über die Heian-Epoche (9.—12. Jahrhundert) aus der Feder eines Hofbeamten des 13. Jahrhunderts übersetzt und kommentiert. Nach einleitenden Kapiteln, die den Leser in die geistige Umwelt des Buches und seines Autors und in die Musikgeschichte dieser Epoche einführen, folgen die 75 auf Musik bezogenen Abschnitte aus der Quelle, die inzwischen mehrfach in Japan neu herausgegeben worden und somit einem Kenner der japanischen Sprache relativ leicht zugänglich ist.

Weit besser als jede Geschichtsschreibung führt diese Sammlung loser Berichte und Anekdoten zum Musikleben der Heian-Epoche den Leser in die Musikzustände am japanischen Kaiserhof ein. Eigenartig berührt die weltferne Abgeschlossenheit des ganz auf subtilsten Kunstgenuß eingestellten Hoflebens, in dem Musik und Tanz feste Bestandteile des täglichen Zeremoniells waren. Wir erfahren von der hohen Wertschätzung der Musik und ihrer Interpreten und sogar von den Namen und Schicksalen berühmter Instrumente. Wir erleben eine Epoche höchster Kulturlüte, in der Wissenschaft, Kunst und Philosophie das Hauptanliegen waren, eine Epoche, die freilich in den Tagen des Geschichtsschreibers selbst bereits zuende ging, da nun das Schwert der Ritter die Feder der Dichter am Hofe verdrängte.

Umfangreiche Kommentare für den wissenschaftlich interessierten Leser erläutern die zahlreichen Namen und Termini und verweisen auch auf andere Quellen.

Fritz Bose

Zur Geschichte der Musiktheorie in England

In der von K. Nef begründeten, bei P. H. Heitz, Straßbourg, erscheinenden „*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*“ legt Erwin R. Jacobi eine Studie über „*Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*“ vor, die sich als Teildruck einer großangelegten Dissertation über englische Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (bis etwa 1910) ausweist. Diese sorgfältig abgefaßte Studie des Zürcher Hindemith-Schülers ist um so mehr zu begrüßen, als sie die Aufmerksamkeit auf zu Unrecht vernachlässigte, verdienstvolle englische Musiktheoretiker wie Jones of Nayland und den Hannoveraner A. F. C. Kollmann lenkt.

In einem klar disponierten, einleitenden Überblick über die englische Musiktheorie vor Rameau wird Campions zukunftsweisende Abhandlung über den vierstimmigen Kontrapunkt von 1613 mit den Lehren des Sethus Calvisius in interessanten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht. In Jacobis Kommentar zu Morleys epochemachender „*Plaine and Easie Introduction . . .*“ von 1597 hingegen fällt auf, daß der Komponist Morley als „streng zum alten, akademischen Stil seiner Zeit gehörig“ bezeichnet wird. Eine solche Charakterisierung erscheint mir unhaltbar. War doch Morley — als Komponist und Herausgeber — modernistischer Madrigale, Kanzonetten und monodischer „Ayrns“ vielmehr ein Vorkämpfer für den um die Jahrhundertwende sich vorbereitenden neuen Stil des affektgeladenen Frühbarock in England.

Besonders willkommen ist des Verfassers genaue Beschreibung und Bewertung der beiden „Harmoneielehren“ von Kollmann (1796 und 1806), dem frühesten Wegbereiter der von Samuel Wesley und seinen Freunden um 1808 in die Wege geleiteten englischen Bach-Bewegung, die bekanntlich in Wesleys und Horns Druckausgabe des „*Wohltemperirten Klaviers*“ von 1810—1813 gipfelte. In einem ausführlichen Exkurs (Fußnote 37) bemüht sich Jacobi um eine Widerlegung der diversen irrümlichen Ansichten über Kollmann und seine Bach gewidmeten Publikationen, die sich in den Schriften von Kretzschmar, Albert Schweitzer u. a. vorfinden. Eine Richtigstellung dieser Irrtümer erfolgte jedoch bereits auf breiterer Quellengrundlage in den dem Problem „*Bachpflege in Enland 1750—1850*“ gewidmeten, 1950/52 veröffentlichten, Abhandlungen und Kongreßberichten des Unterzeichneten (vgl. dessen Artikel Karl Friedrich Horn in MGG, Band VI, Lfg. 53, Sp. 716/19 und das dortige Lit. Verzeichnis), die dem Verfasser offenbar unbekannt geblieben sind. Ein gewisser Mangel an Vertrautheit mit englischen kulturellen Verhältnissen geht auch aus der Fußnote 50 hervor, in der die zwei Lehrstühle für Musik des Englands von 1844 mit den „rund 30 Musikprofessuren“ des Englands vom Jahre 1944 (frei nach P. A. Scholes) verglichen werden. Während der letzten 13 Jahre hat sich nämlich das Bild ganz gewaltig verändert. Colleges wie Exeter, Nottingham und Leicester sind mittlerweile zu Volluniversitäten erhoben worden (mit vorzüglich eingerichteten Musikfakultäten), während ältere

Universitäten — wie Liverpool — sich nach 1945 zur Einrichtung eigener Musikfakultäten entschlossen haben.

Es wäre interessant, Jacobis Einstellung zu den Harmonielehren der Day, Macfarren, Ouseley und Prout kennenzulernen, denen ein Großteil seiner Dissertation gewidmet ist und die in der englischen Musikerziehung vor 1914 eine beträchtliche Rolle gespielt haben. Eine vollständige Publikation seiner Arbeit wäre daher zu begrüßen. Allerdings wünschte man in dieser dann einem gründlicheren kritischen Apparat zur Quellenforschung des Themas zu begegnen.

Hans F. Redlich

Eine Purcell-Monographie

Wer sich bisher über das Leben und Schaffen von Henry Purcell in deutscher Sprache unterrichten wollte, dem stand nur die kleine, sachlich in vielen Punkten überholte Schrift von Dennis Arundell (Leipzig 1929) zur Verfügung, während die englischen Forschungen über diesen Meister in dem grundlegenden Werk von J. A. Westrup letztgültig zusammengefaßt wurden. Reinhold Sietz hat es nun unternommen, eine neue kritische Würdigung des Komponisten von deutscher Sicht her zu versuchen (*Henry Purcell, Zeit, Leben, Werk*. Leipzig und Wiesbaden, Breitkopf & Härtel).

Das plastische Bild, das er entstehen läßt, fußt einerseits auf der Erkenntnis, daß Zeit und Raum, Kultur und völkische Eigenart stets in eine gewissenhafte kunstgeschichtliche Darstellung einzubeziehen sind, andererseits auf dem Ergebnis der Untersuchungen, daß Purcell kein Revolutionär, kein Entdecker war, sondern ein Erfüller. Sietz macht verständlich, wie Purcell als echter Angelsachse realistisch im besten Sinne des Wortes die „Forderungen des Tages“ berücksichtigte und nur das veröffentlichte, was benötigt wurde und Aussicht auf Erfolg hatte. Seine große dramatische Begabung wandte er deshalb nicht der damals in England noch unbekannten Oper zu, sondern der Schauspielmusik und der ‚Masque‘, von denen heute insgesamt noch 53 Werke überliefert sind. Nur mit seiner genialen Drei-Mann-Oper *Dido und Aeneas* wich er von der Tradition ab.

Ausführlich behandelt Sietz die zahlreichen Kirchenkompositionen des Meisters, deckt aber auch ihre musikalischen Schwächen auf, die z. T.

auf die einförmigen Texte zurückzuführen sind. In den Höhepunkten der Kirchenmusik Purcells, der Krönungsmusik für Jacob II. (1685), dem *Te deum* und dem *Jubilate*, wird die Entwicklung deutlich, die von der dienenden Kirchenmusik im engeren Sinne zu jener spezifisch englischen Form der Massenaufführung hinüberleitet, die sich an ein breites Publikum wendet. Hier wie an anderen Stellen nimmt Sietz auch die Gelegenheit wahr, auf die mannigfaltigen Beziehungen zwischen Purcell und Händel hinzuweisen, wobei der Verfasser sich dankenswerterweise niemals auf Reminiszenzenjägerei einläßt, sondern stets nur grundsätzliche Fragen berührt. Zum Schluß erhält die Kammermusik ihre Darstellung, vor allem jene hervorragenden 22 Triosonaten, die Purcells Namen in weitesten Musikliebhaberkreisen bekannt gemacht haben.

So gelingt es Sietz, Purcell über die frühere, etwas leere Zuweisung als „Englands größten Komponisten“ hinaus als ein Vorbild für eine geradezu ideale Vereinigung von volkstümlicher Frische und kunstgebundener Überlieferung hinzustellen, in dessen Werken jene an Shakespeare gemahnende Ausgeglichenheit und Heiterkeit lebt, die auch im Ernst ihre Überlegenheit nicht verliert.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

Mozarts Persönlichkeit

Einen besonderen, in der Höheren Schule und in Volkshochschulkursen erprobten Weg zum Kunstwerk Mozarts will Erich Forneberg weisen vor allem für Erkenntnissuchende, deren persönliche Anlage nicht den unmittelbaren Zugang zur Musik hat. Durch Synästhesie von bildender Kunst, Dichtkunst, Musik und durch Typologisierung als „fiktivem Arbeitsmittel“ versuchte er, in den Kern der schöpferischen Persönlichkeit einzudringen und von ihm aus die Stilbesonderheit zu erklären. Zweifellos eine vielversprechende Bemühung um ein echtes Problem. (Erich Forneberg, *W. A. Mozart. Lebens- und Werkstil*. Synästhetisch-typologischer Vergleich mit Bach-Beethoven und Goethe-Schiller, Literarisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, hrg. von Dr. Friedrich Gennrich, Bd. 14.)

In einer kenntnisreich und scharfsinnig durchgeführten Untersuchung geht der Autor aus von Schillers philosophisch-psychologischer Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, von der Goethe, der eigentliche Kontrapunkt zu Schillers Untersuchung und zu seiner

eigenen Art, gesagt hat, Schiller habe damit „den ersten Grund zur ganzen neuen Ästhetik gelegt“. Forneberg überträgt nun Schillers Begriffspaar und seine psychologisch analysierenden Definitionen des „naiven“ (naturhaft-ursprünglich, unphilosophisch-realistisch, intuitiv, ausgeglichen) und des „sentimentalischen“ Dichters (spekulativ, idealisch, gedanklich, pathetisch) auf Leben und Werk Mozarts, und es gelingt ihm unter Heranziehung von Lebenszügen und geschickt ausgewählten Musikzitate, in Parallele zu der Gegenüberstellung Goethe-Schiller in *Mozart den Naiven* und in *Beethoven den sentimentalischen Typus* zu erkennen.

Mag Schillers Begriffspaar heute zu eng und vereinfachend erscheinen, das Suchen nach dem menschlichen und künstlerischen Typus des Individuums tritt neuerdings wieder verstärkt in Erscheinung (vgl. die Rutz-Sieversche Typenlehre, Beckings „Personalkonstante“, Sprangers „Lebensformen“, Kretschmers „Körperbau und Charakter“ u. a.). Die Konfrontierung musikalischer Werke mit Schöpfungen der bildenden Kunst und der Dichtkunst kann zweifellos der wechselseitigen Erhellung der Künste dienen und manche Eigenart der einen Kunst durch die andere verständlicher machen, besonders wenn es sich um die Entelechie eines Zeitalters handelt. Die Typisierung von Individuen und ihren Schöpfungen, besonders bei vereinfachender Terminologie, kann aber leicht für den Lernenden zur Verengung des Blicks und zu Mißverständnissen führen, weil sie einem schematischen Schlagwortdenken Vorschub leistet. Daß es den reinen Typus überhaupt nicht gibt, weiß auch Forneberg. Er sagt: „Das Genie überwindet die Polarität; wie dies geschieht, das macht ihn zum Typus.“ Entsteht aber damit ein Komplextypus, so wirkt die Etikettierung mißverständlich. Kann aber nicht sogar ein ursprünglich vielleicht reiner Typus durch Krankheiten, konträre Erlebnisse, Erschütterungen und Erfahrungen (Mozart!) sogar grundlegend umgebildet werden in seiner Empfindungsweise und seinem Stil, so daß etwa das Alterswerk einen ganz anderen Charakter zeigt als das Jugendwerk? (Vgl. Mozarts „naive“ D-dur-Sinfonie K. V. 385 mit der „sentimentalischen“ g-moll-Sinfonie K. V. 550!) Im Alter wird man Mystiker, hat Goethe von sich gesagt, und „Faust II“ beweist es.

Wird man also für die Musikerziehung zur Vorsicht bei der Verwendung typisierender Kennzeichnungen raten müssen, so verdient für eine

musikwissenschaftliche Betrachtungsweise Fornebergs gewissenhafte Untersuchung zweifellos eine genaue und nachdenkliche Lektüre, da ja jede geistesgeschichtliche, kulturhistorische, soziologische, entwicklungs- und stilgeschichtliche Analyse eines Kunstwerks zweifellos vom Subjekt her differenziert werden muß. Mustert man freilich unter diesem Gesichtspunkt die bisherige Entwicklung des Mozartbildes (vgl. A. Hyatt King, *Mozart im Spiegel der Geschichte*, 1956), dann gibt man die Hoffnung auf eine eindeutige Entschleierung der „Personalkonstante“ Mozarts auf und resigniert mit Goethes Wort zu Eckermann: „Eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist.“

Rudolf Malsch

Aus der kirchenmusikalischen Forschung

Mit einiger Verzögerung erschien der 39. Band des von K. G. Fellerer im Auftrage des ACV (bei Bachem in Köln) herausgegebenen „*Kirchenmusikalischen Jahrbuchs*“ für 1955. Für den deutschsprachigen Raum stellt dies Jahrbuch das zur Zeit einzige Forum dar, das auch den spezialisiertesten Forschungen auf dem weiten Feld des gregorianischen Choral eine Möglichkeit der Veröffentlichung sichert und den Verfassern so zu einem fruchtbaren Gedankenaustausch verhilft. Dabei dürfte ein Beitrag von Walter Lipphardt weiterer Beachtung sicher sein, der nach einer ausgezeichnet belegten Untersuchung des Pes und des Punkturn in einem Codex aus Laon zu Rückschlüssen gelangt, die für die Übertragung a-dialematischer Neumen aus älteren Handschriften ihre Bedeutung haben und von Lipphardt zur Untersuchung einer bestimmten Theorie herangezogen werden.

Wie Lipphardt schließt auch P. Lucas Kunz O. S. B. mit dem Hinweis auf später noch zu veröffentlichende Arbeiten, wenn er seine Interpretation eines Beda-Textes zur Frage von Wort und Ton im Choral und im weiteren Sinne zur näheren Bestimmung einzelner musikalischer Formen beiträgt. Daß zwei so namhafte Forscher einzelne Fragen bis zum Vorliegen weiterer Untersuchungen noch teilweise offen lassen, mag bekunden, in welchem Umfang sich die Choralforschung heute noch mit Einzellösungen begnügen muß, deren jede den Wissenschaftler gleichzeitig wieder vor neue Probleme zu stellen pflegt.

Ein im Jahrbuch schon mehrfach angeschnittenes Thema nimmt J. Klassens Arbeit „Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodienmessen“ abermals auf; sie überrascht durch den Nachweis einer eindeutigen Systematik, mit welcher Palestrina bei der Umarbeitung seiner Motetten in Ordinariumskompositionen zu Werke gegangen ist. Außer von tektonischen und symbolistischen Gründen hat sich der Komponist dabei in auffallender Weise auch von den scheinbar unbedeutenden Gesichtspunkten der Assonanz sowie der Alliteration bestimmen lassen.

Zwei Beiträge von G. P. Köllner (Mainz) und H. Oepen (Köln) gehören zum Bereich der musikalischen Heimatforschung. Sie befassen sich mit dem Einfluß des Mainzer Kurfürsten und Bischofs Johann Philipp Schönborn auf die Einführung des römischen anstelle des mainzischen Chorals und mit der Kölner Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dabei stellt es den Sinn der letztgenannten Arbeit wohl in Frage, wenn sie bewußt nur den bedeutungslosen Niederschlag zur Kenntnis nimmt, den jene Kirchenmusik in der zeitgenössischen Kölner Tagespresse gefunden hat, die bezeichnenderweise über regelmäßig sich wiederholende Ereignisse durch Jahre hin in stets gleichem Wortlaut berichtet.

Gestützt auf eine tiefgehende Kenntnis des böhmischen Orgelbaus hebt Rudolf Quoiika die Bedeutung der jesuitischen Gegenreformation auf diesem — wie es zunächst dünken wird — mit ihren Aufgaben kaum in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Gebiete hervor, und Helmut Hücke, der sich in Rom in der beneidenswerten Lage befindet, den bis jetzt noch kaum ausgewerteten Bestand alter Archive sichten zu können, erhellt mit seiner Würdigung von Meßkompositionen des G. O. Pitoni (eines Zeitgenossen von A. Stradella und Arcangelo Corelli) ein halbes Jahrhundert bisher wenig eingehend bekannter nachpalestrinensischer Kirchenmusikgeschichte, und zwar an einem Beispiel, das für diese Zeit durchaus typische Geltung hat.

Wilhelm Koch

Der Dresdner Kreuzchor

In Erna Hedwig Hofmanns Buch „capella sanctae crucis“ (Der Dresdner Kreuzchor in Geschichte und Gegenwart, Union-Verlag, Berlin) wird in liebevoller Kleinmalerei ein anschauliches Bild dieses weltberühmten Chores entworfen. Die wechselvollen geschichtlichen Ereignisse werden

dabei plastisch nachgezeichnet, so daß ein Dokument echter Musikpflege entstanden ist, die Jahrhunderte umspannt. Aufs engste verknüpft mit der Entwicklung der Stadt, spiegelt die Geschichte dieses Knabenchores zu allen Zeiten die urchimliche geistige Einheit von singender Gemeinschaft, Schule und Kirche. Über alle Glaubensstreitigkeiten hinweg haben Armut und Entbehrungen, aber auch höfischer Prunk und bürgerliche Musikgesinnung, nicht zuletzt Not und Elend, Glanz und Erfolg die Geschehnisse der Dresdner Kreuzianer begleitet.

Nicht die Schilderung der äußeren Ereignisse allein macht den Wert des Buches aus, sondern eine ganz persönliche Haltung und Gesinnung verleiht den mit aller Schärfe erfaßten historischen Bildern und Momenten ihre Gültigkeit. Die Verfasserin, eng verbunden mit der „capella sanctae crucis“, vermag bald im Ton des sachlichen Berichts, bald im Gewand der anmutsvollen Plauderei wesenhafte Entwicklungszüge aufzuzeigen. Die musikgeschichtliche Bedeutung des Dresdner Kreuzkantors tritt durch führende Persönlichkeiten eindringlich zutage. Reiche Quellenkenntnis und deren geschickte Auswertung sowie umfassendes Bildmaterial stützen die Darlegungen.

Günter Hauswald

Ein neues Musiklexikon

Vom Ton A bis Zwölftontechnik spannt sich der Stichwörterbogen des neuen Lexikons der Musik, das Friedrich Herzfeld, ein bewährter Meister lesbarer Darstellung komplizierter Dinge, verfaßt hat (Friedrich Herzfeld: Lexikon der Musik. Ullstein-Verlag, Berlin). Was verlangt man von einem neuen Musiklexikon? Daß es, so ausführlich wie tunlich, auf den allerletzten Stand gebracht und absolut verläßlich ist. Herzfeld erfüllt diese Forderung in einem Maße, das man bei einem populären Nachschlagebuch um so dankbarer begrüßt.

Die Abweichungen vom Genauigkeits-Ideal halten sich in erträglichen Grenzen (so wenn z. B. die Zahl von Dvořáks Streichquartetten mit 8 statt mit 14 angegeben wird). Auch wird, wer bei aller lexikalischen Objektivität auf eigenes Autorenurteil nicht verzichten will, nie vor Irrtümern gefeit sein, und Irrtum, auf ungenügender Kenntnis beruhend, ist es ganz gewiß, wenn Herzfeld von Smetana und Janáček behauptet, sie hätten in ihren späteren Werken die „Höhenlinie“ der „Verkauften Braut“, die „hohe Warte“ der „Jenufa“ nicht mehr erreicht. O nein: nur den Erfolg

nicht; sowohl Smetanas „Kuß“ wie Janáčeks „Listiges Füchlein“, um nur zwei Werke zu nennen, bewegen sich auf durchwegs überlegener Höhenlinie. Nun, man kann nicht über alles gleich gut informiert sein; wer z. B. den recht oberflächlichen Jazz-Beitrag verfaßt hat, ist es kaum. Dafür verdient die Sorgfalt der Schreibung von Eigennamen größte Anerkennung — hier kann man wirklich getrost nachschlagen.

Sehr reichhaltig und informativ (mit Angabe der Geburtstage, nicht nur der Jahre) sind die Kurzbiographien der produktiven und reproduktiven Musiker. Formenlehre, Instrumentenkunde, Musiktheorie, auch Stichwörter, die von der Phantasie des Verfassers zeugen („Kapellmeistermusik“, „Affektentheorie“, „Artikulation“ u. ä.) — alles ist einfach, verständlich und klug dargestellt und von erfreulich vielen Notenbeispielen, Zeichnungen und Bildern belebt.

Kurt Honolka

„Bildnis der Musik“

Unter diesem Titel veröffentlichte Georg F. Schorer im Athenäum-Verlag, Bonn, einen Bildband, mit dem die Verbindung, die inneren Beziehungen zwischen den beiden Schwesterkünsten, der Musik und der bildenden Kunst, aufgezeigt werden sollen. Der Verlag hat mit diesem Kunstband ausstattungsmäßig und drucktechnisch eine über jede Kritik erhabene Leistung vollbracht: die Reproduktionen sind hervorragend, besonders die Farbtafeln, von denen die in leuchtenden Farben geradezu einmalige Wiedergabe des Etruskischen Harfenspielers erwähnt sei.

Seine sinnvolle Gliederung erfährt der Band in der Anordnung der einzelnen Kapitel nach bestimmten musikalischen Themen innerhalb der bildenden Kunst: Der Gesang, Der Tanz, Musik der Instrumente, Allegorien, *Musica caelestis*, Gleichnisse der Musik sind die Überschriften der einzelnen Abschnitte. Im Rahmen dieser Kapitel findet der Betrachter teils bekannte, teils weniger bekannte Musikdarstellungen der Malerei, der Plastik und der Architektur in allerdings nicht immer zwingender Reihenfolge vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Kurze verbindende Texte geben teilweise nicht ganz fundierte Erklärungen zu den einzelnen Wiedergaben; in einem besonderen Abschnitt „Musik im Wort“ bringt der Verfasser dann gleichsam als Parallele zur Darstellung von Musik in der bildenden Kunst Zitate über Musik, angefangen vom 110. Psalm und Augustinus bis hin zu Thomas Manns *Apo-calipsis* des Adrian Leverkühn und Hesses

Glasperlenspiel. Eine Vergleichstafel zwischen Kunst- und Musikgeschichte und ein kurzes erklärendes Sachwortregister runden die schöne, für den musikalischen Laien höchst instruktive Veröffentlichung ab.

W. R.

Zwei Pianisten

Es ist hocherfreulich, daß Alfred Cortot, der seit Jahrzehnten führende Repräsentant französischen Pianistentums, seine reichen Erfahrungen über die Klaviermusik seiner Landsleute in einer Reihe von Aufsätzen veröffentlicht. (Alfred Cortot, *Französische Klaviermusik*, Limes Verlag, Wiesbaden. Aus dem Französischen übertragen von Gisela Gruss.) Der vorliegende erste Band ist Claude Debussy, César Frank, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier und Paul Dukas gewidmet. Wie Cortot als großer Pianist unermüdlich praktisch für die Musik seiner Zeitgenossen geworben hat, so tut er dies auch hier schriftlich mit warmem Herzen und beredten Worten. Er geht auf die ihm am meisten am Herzen liegenden Werke mit eingehenden Erläuterungen ein, so daß jeder Interessierte, besonders aber jeder junge Pianist, der sich mit französischer Musik ernsthaft auseinandersetzen will, aus der Lektüre reichste Anregung schöpfen wird.

Der zweite in Aussicht gestellte Band verspricht die Würdigung von Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Albert Roussel, Igor Strawinsky und Erik Satie. Auch auf diesen Band dürfen wir sehr gespannt sein. Denn wie in der deutschen Klaviermusik des ausgehenden vorigen Jahrhunderts die Werke der tüchtigsten Hochromantiker durch die Gewalt der Brahms'schen Klaviermusik in den Schatten gestellt wurden und bis heute noch nicht die gebührende Würdigung und Anerkennung gefunden haben, ebenso haben die Verhältnisse der letzten Jahrzehnte und der alles andere weit überstrahlende Ruhm Debussy'scher Klaviermusik uns manchen französischen Komponisten in falschem und einseitigem Licht gezeigt, so daß die rein fachliche Würdigung eines großen nach Objektivität strebenden Künstlers und Begutachters sehr erwünscht ist.

Kurt Johnen

*

Die Gedächtnisrede für Walter Gieseke, die Ernst Laaff bei der Gedenkfeier der Stadt Wiesbaden am 4. November 1956 im Großen Saal des Kurhauses gehalten hat, ist im Auftrag des Magistrats der Landeshauptstadt Wiesbaden im Druck herausgegeben worden. (20 Seiten.) Ohne

falsches Pathos, ehrfürchtig und bescheiden zeichnet Laaff aus persönlicher Kenntnis ein klares Bild von der vielseitig gebildeten, tief vergeistigten Persönlichkeit des großen Künstlers und Menschen; insbesondere würdigt er seine übertragende Bedeutung als Klavier-Interpret und streift seine nicht zahlreichen, aber hochwertigen „nebenberuflichen“ Leistungen als Komponist, Herausgeber und Musikschriftsteller.

In der knappen Lebensskizze werden die wichtigen Kindheits- und Jugendjahre etwas eingehender behandelt. Ein starker Akzent liegt auf der frapierenden, rein geistigen Methode des Studiums, unter der Voraussetzung absolut bewußter und beherrschter Spannung und Entspannung der Muskeln und unter ständiger schärfster Kontrolle des Ohrs; es ist die Methode, die Giesecking von seinem Lehrer Karl Leimer empfangen, an sich selbst zur Vollkommenheit ausgebildet und im Unterricht weitergegeben hat. Zitate aus Gieseckings hochinteressantem Beitrag zum Thema „Wie Künstler üben“ (erschienen im Oktoberheft 1937 der Deutschen Tonkünstler-Zeitung) bereichern die Darstellung.

W-W

Zur Oper der Gegenwart

Eine knapp-gefaßte erste Orientierung über Weg, Werk und Wesen des 1920 am Bodensee geborenen deutsch-schweizerischen Komponisten Armin Schibler legte K. H. Wörner 1953 bereits vor (Bodensee-Verlag Amriswil). Mitten in den Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren holte der junge, heute als Musikerzieher am Zürcher Gymnasium amtierende Alemanne gewisse Stilphasen der Neuen Musik nach (Expressive Letztromantik; Neubarock), setzte sich seit 1949 in persönlicher Begegnung mit den Kranichsteinern und mit der Dodekaphonie auseinander und zielt seither auf eine musikstilistische „Integrierung“ Schönberg-Strawinsky, wie er es in seinem Berliner Brücken-Vortrag über „Neue Musik in dritter Generation“ formulierte (s. m. Bespr. Musica II/1955, S. 96).

Seit dem Erscheinen des Schriftchens von Wörner hat sich das Oeuvre Schiblers um mehr als zehn Nummern wieder vermehrt und zählt heute an 50 Werkbelege. Das wortgebundene, wortzeugte Schaffen nimmt dabei nahezu die Hälfte ein. Zunehmend konzentriert es sich auf das Opernschaffen: angefangen bei den Dreiaktern nach Bergengruen, „Der spanische Rosenstock“ und „Der Teufel im Winterpalais“, über eine Kammeroper nach C. F. Meyer, „Die Füße im

Feuer“, bis zu einem „als abendfüllende Ergänzung“ dazu gedachten burlesken Einakter für Sänger und Tänzer „Das Jubiläumsbett“ (Libretto Goldmann-Schibler).

Bei der reflektiv-kritischen Natur Schiblers überrascht es daher nicht, daß er jüngstens auch „Zur Oper der Gegenwart“ in einer gleichnamigen kleinen Schrift sozusagen programmatisch Stellung zu beziehen sucht. Vom verständlichen, guten Recht des eigenschöpferischen Musikers auf eigenwillige Schau ist in dem schmalen Essay ziemlicher Gebrauch gemacht: sowohl was die Weitmaschigkeit in der Themenstellung betrifft als auch die Lockerheit in der Gliederung sowie die Unverbindlichkeit oder die Schroffheit in der Formulierung und Wertung. Die Gedanken kreisen um die „irreale“ Synthese des Wort-Ton-Verhältnisses in der Oper, um ihre Ausstufungen bisher und ihre Forderung heute. Die in der historischen Werdespannung wechselnd auftretende Polarität von Musizieroper und Operndrama habe die Wort-Ton-Situation „in unserer Gegenwart einer radikalen Neukonzeption unterworfen“. Nach Wagners „Genialem Mißverständnis“ und Straußens einmaliger Endlage gelte es, das „Urbild der Oper“ wiederherzustellen. Der „singende“ und der „denkende“ Mensch müsse in der Neuen Oper gleicherweise Platz haben.

Angeichts der „Zwischensituation der Gegenwart“ (weltanschaulich, soziologisch, literarisch, musikalisch) zeichneten sich immerhin doch verheißende Reformansätze ab: Operatorium, Kammeroper, Ballettoper, Funkoper, auch „Unterformen“ wie weiland bei Brecht-Weill. Im Einzelnen aber mißfalle ihm „die maximale Reduktion“ des Musikalischen bei Orff („wie leicht kann diese Anspruchslosigkeit umfallen in Demagogie“), das „Schlangenrezitativ“ bei Einem, die „mechanistische Technik“ bei Strawinsky, „die Kompliziertheit des musikalischen (Zwölfton-) Verfahrens“ bei dem neueren Krenek, anderseits auch die „Mischungstechnik“ Menottis. Leider erfährt man nun nach diesem Zufallsregister nicht etwas wirklich Authentisches zu Schiblers eigenem Opernschaffen. Es sei denn die insgeheime oder bisweilen auch unverholene Anrufung der Erschütterung, des Gefühls, der Kantabilität und der Musikpädagogik. Als Grundsatzbeitrag bleiben seine Ausführungen zuwenig resümiert, als Gegenwartsbeitrag zuwenig konkretisiert.

Wenn schon natürlich keine Gesetzestafeln, so doch Werkstattnotizen hätte man sich hier wünschen mögen.

Heinrich Lindlar

Händels Opern heute

Zu den Händelfestspielen erschien eine Arbeit von Hellmuth Christian Wolff, „*Die Händeloper auf der modernen Bühne*“ (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig). Das ausgezeichnet ausgestattete, für den Theaterwissenschaftler wichtige Buch gibt eine Übersicht über die Renaissance der Händeloper seit den Aufführungen Oscar Hagens in Göttingen (1920) bis zur Gegenwart, befaßt sich in einem Abschnitt mit der Aufführungspraxis und bringt einen umfangreichen Bildteil mit Abbildungen von Inszenierungen Händelscher Opern in den Jahren 1920 bis 1956. W

Analyse ohne Synthese

Wir verdanken der Wiener Schule einige bedeutende Beiträge zur Formenlehre — es sei nur an Heinrich Schenker, Joh. Nep. David und Erwin Ratz erinnert —, es ist aber zu bezweifeln, ob Ludwig Czaczkes' *Analyse des Wohltemperierten Klaviers* (Form und Aufbau der Fuge bei Bach, Band I. Verlag Paul Kaltschmid, Wien) für die Praxis eine ebensolche Bedeutung erlangen wird. Es tritt mit dem Anspruch auf absolute, objektive Gültigkeit auf. Aber wie viele neue Fachausdrücke muß der Verfasser einführen, um das zu beweisen! Da gibt es „durchführungseigene Zwischenspiele, Einheitszwischenspiele, Zwischenspiele in freier Art“; zu den nächstverwandten Tonarten von a-moll wird auch h-moll gerechnet als Parallele der Subdominantvariante (pSV); man liest „Dx—C“, und glaubt, den Ansatz einer Differentialgleichung vor sich zu haben, es soll aber nur heißen: der Dux tritt hier als Comes auf usw. Oder, es soll bewiesen werden, daß das gesamte motivische Material einer Bachschen Fuge aus dem Thema genommen ist; in der c-moll-Fuge wird daher aus der 5., 10., 15. und 20. Note des Themas (I) die Tonleiterfolge as—g—f—es herausgelöst (als Baustein der beiden Kontrapunkte)! Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren. Davon, daß diese Fugen auch Musik sind, daß jede ihren eigenen Charakter hat, aus dem die jeder Fuge eigentümliche Form sich ergibt, ist mit keinem Wort die Rede.

Trotzdem könnten auch derartige, rein abstrakt-theoretische Untersuchungen von Nutzen sein, wenn es dem Verfasser gelungen wäre, die beobachteten Einzel Tatsachen auf höhere, allgemeine Gesetze zurückzuführen; aber so viele neue Begriffe und Typen-Benennungen er auch aufstellt, so muß er doch selbst von diesen immer wieder Ausnahmen konstatieren. Es ist das Bestreben un-

serer Zeit (wie das Hindemith in seiner Unterweisung im Tonsatz scharfsichtig hervorgehoben hat), die Grenzen des rational Erfassbaren in der Musik immer weiter hinauf zu rücken, und die Bachsche Fuge scheint dazu gerade aufzufordern. Aber das, was der Verfasser seinen Vorgängern (Riemann, Gräser, Schwesbich und anderen) vorwirft, daß es ihnen nicht gelungen sei, „die formalen Fragen der Fuge einer endgültigen Lösung zuzuführen“ — das macht gerade den Wert ihrer Arbeiten aus, daß sie nämlich den irrationalen Kern des Kunstwerks respektiert haben, vor dem der Verfasser den Schleier wegzuziehen versucht. Als Musiker liest man ein solches Buch mit Unbehagen, weil man instinktiv fühlt, daß hier der Musik Gewalt angetan wird. Es erscheint wie eine Vivisektion, der zuzuschauen weh tut, wenngleich man doch auch Hochachtung vor dem Chirurgen empfindet, der sein Vorhaben so kühl und tief eindringend durchgeführt hat. Hermann Keller

Die Musik der deutschen Stämme

Nach verschiedenen Musikgeschichten, einem Lexikon und zahllosen größeren und kleineren Werken auf fast allen Gebieten der Musikwissenschaft legt Hans Joachim Moser jetzt ein umfangreiches musikgeographisches Buch, „*Die Musik der deutschen Stämme*“, vor (Eduard Wancura Verlag, Wien-Stuttgart). Dieser einschließlich der Register über 1000 Seiten umfassende Band ist „ein typischer Moser“. Bewundernswert bleibt die Fülle des Materials, die in flüssigem Stil ausgebreitet wird, weniger erfreulich ist eine gewisse genialistische Flüchtigkeit, die kluge Gedanken und treffende Bemerkungen bedenkenlos neben Banalitäten und wirklich Überflüssiges setzt. Das Buch scheint schnell geschrieben und nicht sehr kritisch durchgearbeitet worden zu sein. Mancherlei Anzeichen deuten zudem darauf hin, daß das Manuskript zum größten Teil vor 1945 abgeschlossen gewesen und seitdem bis zum Erscheinen des Buches nur unwesentlich ergänzt worden ist. Die benutzte Literatur geht, soweit sie in den Verzeichnissen angegeben ist, nur in relativ wenigen, fast zufällig wirkenden Belegen über 1940 hinaus.

In kluger Erkenntnis der Schwierigkeiten, die sich einer solchen Untersuchung entgegenstellen und die z. T. unüberwindbar erscheinen, nennt der Autor sein Werk „Grundriß einer Musikgeographie“ und, noch bescheidener, „Wanderbuch durch alle Gaue deutscher Zunge“. Vernünftigerweise wehrt er auch einen Vergleich

mit Dehios und Nadlers die Kunst- und Literaturgeschichte behandelnden Parallelwerken ab, da sein Werk nur einen Entwurf darstelle (der Verleger dagegen benutzt diesen Vergleich auf dem Umschlag zur Werbung). Als erster Versuch aber verdient Mosers Buch manche Anerkennung.

Drei umfassende Hauptteile behandeln die Musik der Niederdeutschen, der Mitteldeutschen und der Oberdeutschen, deren Lebensräume jeweils von Osten nach Westen durchwandert werden, im ersten Buch etwa von den Altstämmen der Niederfranken und Niedersachsen zu den Neustämmen in Ostelbien, Preußen und dem Baltikum. Dabei werden mancherlei Beziehungen zu den Nachbargebieten der Volkskunde, Mundartenkunde, Rassenkunde, Kunst- und Literaturgeschichte aufgewiesen, wird das Wandern von Menschen und Melodien verfolgt, werden musikalische Verwandtschaft und Abhängigkeit sowie wirkliches Anderssein untersucht. Die besten Teile der einzelnen Kapitel sind fast ausnahmslos die Einleitungen, die Fragen aufwerfen und Probleme behandeln und gewissermaßen den Weg aufzeigen, der später einmal mit gründlichen Untersuchungen beschritten werden müßte. Die eigentlichen „Wanderungen“ bieten dagegen häufig nicht viel mehr als Aufzählungen von Orten und Namen, kaum jedenfalls Zusammenfassung und Wertung, so daß weite Teile des Buches tatsächlich wie ein plaudernd verbrachter Spaziergang wirken. Moser versucht zwar, die Stammesherkunft deutscher Musiker zu zeigen, weist aber in vielen Fällen nur die Lebensräume nach, die durch Geburt, Wirken, Reisen und Publikationen umrissen sind. Da, wie der Autor mehrfach feststellt, Stammesmischungen belebend auf die Musikbegabungen wirken und da sehr viele Musiker irgendwie „Zugereiste“ sind, deren Vorfahren selten über mehrere Generationen hinweg einem Stammesverband angehören, stellt das Werk weniger die Musik der deutschen Stämme, als vielmehr die Musik in den deutschen Stammesgebieten dar, betont also das Geographische gegenüber dem Rassisch-Stammeskundlichen.

Der Begriff der „deutschen Stämme“ wird philologisch, nicht politisch gebraucht. So können also Flandern und die Niederlande, Lothringen und das Elsaß, das Baltikum, die Schweiz, Österreich und die deutschen Sprachinseln in Südosteuropa mit einbezogen werden. Wenn der Autor auch versichert, daß das nichts mit „alldeutscher“

Einstellung zu tun habe, so berührt es doch eigenartig, in einem Werk über deutsche Musik die großen „Alten Niederländer“ Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, Isaac, Josquin de Prés, Gombert Willaert, Clemens non papa, de Monte, Lasso, Sweelink und viele andere sowie eindeutig holländische und belgische Namen des 19. und 20. Jahrhunderts aufgeführt zu sehen. Hier erscheint die philologische Betrachtungsweise doch etwas weltfremd. Mit demselben Recht hätten dann auch Dänemark und Schweden einbezogen werden können, die zwar nicht Teile des römischen Reiches deutscher Nation gewesen sind (Dänemark war immerhin zeitweilig dem Reich verbunden), die aber von den Zeiten der Hanse bis ins 18. Jahrhundert hinein dem deutschen Kulturbereich angehört haben. (In Kopenhagen war bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts deutsch die Hofsprache!)

Zu den wertvollen Ergebnissen des Buches gehören die Feststellungen, daß sich Alt- und Neustämme des deutschen Raumes musikalisch weitgehend das Gleichgewicht halten, daß sich Niederdeutschland in der Dichte der musikalischen Begabungen kaum hinter den in der bisherigen Anschauung dominierenden Mittel- und Süddeutschland zu verstecken braucht, ferner, besonders am Beispiel der Hessen belegt, daß die Stämme, die am wenigstens umhergezogen sind (tatsächlich haben die Hessen seit den Tagen Armins ihren Stammsitz nicht gewechselt), über auffällig wenig schöpferische Musiker verfügen, schließlich, daß Gebiete mit geringerem Anteil an bedeutenden Komponisten in einem regeren Volksmusikleben einen gewissen Ausgleich gefunden haben (etwa Hessen im Vergleich mit Thüringen oder Obersachsen).

Seltsam wirken zahlreiche Subjektivismen des Buches, die aus ganzen Absätzen eine Art Tagebuch des Verfassers machen. So heißt es z. B.: „ein Talent... das ich an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik holte“, „als ich ihn kürzlich . . . dirigieren sah“, „ein auf meine Fürsprache . . . gedrucktes Werk“, „Schriftsteller und Kritiker . . . , dem ich vieles verdanke“ usw. Da das Buch nur Literaturübersichten zu den einzelnen Kapiteln, aber keine Einzelbelege enthält, wirkt es fast erheiternd, wenn der größere Teil der wenigen Fußnoten — auf Mosers Romane und Novellen hinweist.

Eine Spezies von Ungeschicklichkeiten kann jedoch nicht unwidersprochen hingenommen werden. Moser erwähnte das „Berliner Israeliten-

tum“, das „Rheinische Judentum“, „mosaische Breslauer“, den „betont jüdischen Musiker Arnold Schönberg“, „halbe oder ganze Israeliten“, das „Königsberger Judentum“, den „mosaischen Meister Gustav Mahler“, den „zu drei Viertel israelitischen Arnold Mendelssohn“ . . . usw. Gewiß führt der Verfasser keinen direkten Angriff gegen einen der vielen als Juden gekennzeichneten Musiker, es fällt kein eigentlich böses (indes wohl auch kein gutes) Wort, aber die jüdischen Meister sind in einer Weise hervorgehoben worden, die die sonstige wissenschaftliche Akribie des Buches in den Schatten stellt. In der Tabelle

der Deutschböhmern sind alle Juden tatsächlich noch in eckigen Klammern stehengeblieben! Da Moser beim größten Teil der sonstigen Musiker nur den Herkunftsort (oder die der Vorfahren) nennt, ohne daß eine Untersuchung der Stammeszugehörigkeit durchgeführt bzw. augenblicklich überhaupt möglich wäre, wirkt dieses eifrige Hinweisen auf jüdische Rasse und mosaischen Glauben (sonst sind die Religionen nicht angegeben!) wie ein ärgerliches Relikt aus Zeiten, deren wir Deutschen uns auch heute noch zu schämen haben, wirkt als unverständliche Taktlosigkeit.

Wilfried Brennecke

MUSICA-NACHRICHT

Geburtstage

Carl Maria Artz, der Berliner Dirigent, feierte am 10. Juni seinen 70. Geburtstag. Er studierte bei Arthur Nikisch, dirigierte verschiedentlich die Berliner Philharmoniker, später wirkte er in Norwegen. 1940 wurde er zum Leiter der Musikhochschule nach Sondershausen berufen. Seit 1951 setzt er sich in Berlin für selten aufgeführte Spielopern ein.

Professor Dr. Hermann Stephani, der frühere langjährige Universitätsmusikdirektor von Marburg, feierte am 23. Juni seinen 80. Geburtstag. Mit seinen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen und seinen Bearbeitungen Händelscher Werke hat er das Musikleben erfolgreich beeinflusst.

Ernennungen und Berufungen

Dr. Heinrich Strobel, der Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden, wurde auf dem 31. Weltmusikfest in Zürich erneut auf ein Jahr zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gewählt.

Volker Wangenheim, der 28-jährige Leiter des Berliner Mozarteum-Orchesters, wurde vom Rat der Stadt Bonn zum Generalmusikdirektor des Städtischen Orchesters gewählt. Wangenheim studierte bei Felix Lederer und konzertierte in England und Jugoslawien.

Rolf Reuter, bisher musikalischer Oberleiter am Theater der Stadt Meiningen, wurde zum Musikdirektor ernannt.

Der deutsche Komponist Hans Carste, Berlin, wurde zum Präsidenten des Bureau International de l'Edition Mecanique in München gewählt.

Dr. Helmuth Thierfelder, Hannover, wurde vom Vorstand der kürzlich gegründeten Sibelius-Gesellschaft eingeladen, dem Beirat beizutreten.

Helmut Fellmer, bisher 1. Kapellmeister an den Städtischen Bühnen Wuppertal, wurde als musikalischer Oberleiter an das Städtische Orchester Remscheid berufen.

Dr. Horst Goerges, seit 1949 Chefdramaturg der Hamburgischen Staatsoper, geht mit Beginn der nächsten Spielzeit in gleicher Eigenschaft an die Städtische Oper nach Berlin.

Ehrungen und Auszeichnungen

Mary Wigmann erhielt in Berlin das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik.

Dr. Hans Hickmann, Kairo, wurde mit dem Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik ausgezeichnet.

Preise und Wettbewerbe

Gertrude Pitzinger wurde in Stuttgart mit dem Kulturpreis der Sudetendeutschen Landsmannschaft ausgezeichnet.

Den Buxtehude-Preis der Stadt Lübeck erhielt Kirchenmusikdirektor Eberhard Wenzel aus Halle für seine großen Verdienste als Komponist kirchenmusikalischer Werke.

Professor Walter Kraft wurde mit dem diesjährigen Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein ausgezeichnet.

Die Stiftung „'s-Hertogenbosch Muziekvad“ veranstaltet vom 15.—18. September einen Internationalen Vokalistenvettbewerb in 's-Hertogenbosch. Gefordert wird der Vortrag von je zwei Arien aus Oper und Oratorium sowie von drei Kunstliedern. Auskünfte durch: Nederlands Impresariaat, Jacob Obrechtsstraat 53, Amsterdam (Z.)/Niederlande.

Verbände und Vereine

In Rom wurde eine *Bach-Gesellschaft* gegründet, die im Oktober ihre Konzerttätigkeit aufnehmen will. Ein stilvolles Kammerkonzert mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts in der Deutschen Bibliothek in Rom hat dazu den Auftakt gebildet.

In Wien wurde der Kongreß der „*Jeunesses musicales*“ beendet. Die Planung ergab, daß 1958 ein mexikanischer Geiger Europa bereisen wird, während ein holländischer Geiger in den amerikanischen Mitgliedsländern der *Jeunesses musicales* gastieren wird. Der nächste Kongreß findet in Brüssel statt, zum Präsidenten wurde Marcel Cuvelier, Belgien, gewählt.

Die Generalversammlung des *Allgemeinen Cäcilienverbandes* in Münster setzte sich für eine Förderung der musischen und musikalischen Ausbildung der Volksschullehrer an den Pädagogischen Akademien ein. Die Volksschullehrer sollen wieder, wie in früheren Jahren, gleichzeitig Kirchenmusiker sein. Professor Dr. Joseph Haas wandte sich entschieden dagegen, den gregorianischen Choral zu vereinfachen. Seiner Ansicht nach müsse das Latein die Sprache des Chorals bleiben, bei modernen Kompositionen trat er für möglichst große Freizügigkeit ein.

Die *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*, die Herausgeberin der *Hallischen-Händelausgabe*, hielt ihre Mitgliederversammlung in Halle ab. 14 Körperschaften gehören der *Händel-Gesellschaft* an, darunter das Britische Museum London, das Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen, die Göttinger *Händel-Gesellschaft*, der *Bärenreiter-Verlag* Kassel und das *Bach-Archiv* Leipzig. Demnächst soll ein *Händel-Preis* für hervorragendes künstlerisches Schaffen gestiftet werden.

Musikfeste und Tagungen

Das 28. *Würzburger Mozartfest* begann mit der traditionellen „*Nachtmusik*“ im Hofgarten der ehemaligen Fürstbischöflichen Residenz. Ausführende waren Professoren, Chor und Orchester des Bayerischen Staatskonservatoriums unter Leitung von Hanns Reinartz, Solist: Richard Holm von der Staatsoper München.

Das niederländische Kulturleben steht gegenwärtig im Zeichen des 10. *Internationalen Holland-Festivals*. 18 Städte vermitteln durch Künstler von internationalem Ruf festliche Aufführungen, die Oper und Konzert umfassen.

In Lüneburg wurden die 3. *Nordostdeutschen Kulturtag* eröffnet, bei der die Sonate „*Land der dunklen Wälder*“ von Herbert Brust uraufgeführt wurde.

Das *Archiv Deutsche Musikpflege* unter Leitung von Friedrich Henkel tagte in Bremen. Das Archiv umfaßt Mitarbeiter in 90 Städten des In- und Auslandes und besitzt zahlreiche Manuskripte und Kompositionen. Das Archiv soll später zu einer Zentralstelle für das deutsche Musikschaffen ausgebaut werden.

In Hilversum begann der 5. *Internationale Dirigentenkurs*, an dem 80 junge Dirigenten aus 20 Ländern teilnehmen. Der Kurs wird von der Niederländischen Radio-Union veranstaltet.

Die 8. *Internationalen Musiktage* in Konstanz, die sich über vier Wochen erstrecken, wurden mit einer Matinee auf Schloß Mainau eröffnet.

Die *Opernfestspiele* in Glyndebourne betreut künstlerisch Professor Carl Ebert. Er wird dieses Jahr Verdis „*Falstaff*“ in italienischer Sprache neu inszenieren. Sein Sohn Peter führt Regie in Rossinis „*Italienerin in Algier*“, ebenfalls in italienischer Sprache. Ferner sind Opern von Mozart, Strauss und Rossini vorgesehen.

Das 34. *Deutsche Bachfest* der Neuen *Bach-Gesellschaft* findet vom 28. Juni bis 2. Juli in Eisenach statt. Unter Mitwirkung hervorragender Chöre und Orchester werden Werke von Bach und seinen Söhnen erklingen. Den Festvortrag hält Professor Dr. Max Schneider, Halle.

Der 3. *Internationale Kongreß für geistliche Musik* findet in der Zeit vom 1.—8. Juli in Paris statt. An einem Konzert im Palais de Chaillot werden auch deutsche Chöre teilnehmen.

In Kerkrade, Holland, findet im August 1958 ein *Musikwettbewerb für Amateurmusikvereine* statt.

Internationale Musikfestwochen in Luzern werden für die Zeit vom 17. August bis 7. September mit acht großen Symphoniekonzerten unter Leitung von Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Ernest Ansermet, Wolfgang Sawallisch, Joseph Keilberth, Dimitri Mitropoulos, Rafael Kubelik und Andre Cluytens angekündigt. Solisten sind Wolfgang Schneiderhan, Robert Casadesu, Lisa della Casa und Enrico Mainardi. Solistenkonzerte ergänzen das musikalisch anspruchsvolle Programm.

Tage mittelalterlicher Kirchenmusik veranstaltet Kirchenmusikdirektor Werner Fritz Schade vom 27. bis 29. September in Leipzig.

Das 11. *Heinrich-Schütz-Fest* der Neuen-Schütz-Gesellschaft findet vom 25.—29. September in Bern statt. Dabei erfährt das Schaffen des Meisters sowie das seiner Zeitgenossen durch Künstler von internationalem Ruf eine eindringliche Beleuchtung, aber auch namhafte zeitgenössische Komponisten sind entscheidend vertreten. Vorträge von führenden Fachkennern klären das geistige Bild dieser Epoche. Insgesamt sind

5 Abendmusiken, 2 geistliche Konzerte sowie 2 Kammerkonzerte vorgesehen. Die Neuschütz-Gesellschaft als Veranstalterin des Festes hält gleichzeitig ihre Hauptversammlung ab.

In Köln wurden die *Internationalen Tanzfestspiele* mit einem Ballett der Pariser Großen Oper eröffnet, ferner gastieren u. a. das Royal Ballet, London, und ein spanisches Ballett.

Internationale Ferienkurse für Neue Musik veranstaltet vom 16.—28. Juli das Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt erstmals in Verbindung mit der Tagung für Neue Musik des Hessischen Rundfunks. Die Orchesterkonzerte stehen unter der Leitung von Otto Matzerath und Hermann Scherchen. Die Programme verzeichnen Ur- und Erstaufführungen bekannter und neuer Namen. Kammermusik- und Studiokonzerte mit Musik der jungen Generation geben Einblick in das jüngste Schaffen der Gegenwart. Wolfgang Fortner und Bruno Maderna werden neue Werke einstudieren.

Von den Bühnen

Die Kammeroper „*Des Kaisers neue Kleider*“ von *Berthold Hummel* nach dem Märchen von Andersen wurde im Stadttheater Freiburg uraufgeführt.

Der Operneinakter „*Carl Michael Bellmann*“ von *Heinz Röttger* wurde vom Stadttheater Köthen zur Uraufführung angenommen.

Dieter Nowka arbeitet an einer Oper „*Jan Suschka*“, die in der nächsten Spielzeit in Cottbus uraufgeführt werden soll.

In München wurde die amerikanische Kammeroper „*A Letter to Emily*“ für Klavier und vier Singstimmen mit der Musik von *Johnson* erst-aufgeführt.

Die Oper „*Die kleine Stadt*“ von *Franz Xaver Lehner* kam im Rahmen der Woche des Gegenwartstheaters in Nürnberg zur Uraufführung.

In Florenz kamen die fünf Szenen „*Il Figliuolo Prodigo*“ von *Gian Francesco Malipiero* im Teatro della Pergola zur Uraufführung.

Die Piccola Scala in Mailand brachte die komische Oper „*Una Domanda di Matrimonio*“ von *Luciano Chailly* zur Uraufführung.

Christoph Willibald Glucks Oper „*Alkestis*“ wird in der Pariser Fassung in der kommenden Spielzeit in Essen, Freiburg, Kassel, Karlsruhe, Mannheim und Straßburg aufgeführt werden.

Die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf bringt *Rolf Liebermanns* Oper „*Die Schule der*

Frauen“ im Oktober in der Regie von Leopold Lindtberg und unter der musikalischen Leitung von Alberto Erede zur Erstaufführung.

Die Deutsche Staatsoper Berlin plant für Dezember eine Aufführung von *Werner Egks* Oper „*Der Revisor*“.

Das Staatstheater Braunschweig zeigt für die kommende Spielzeit die Neuinszenierungen der Opern „*Lohengrin*“, „*Die Entführung aus dem Serail*“, „*Iphigenie in Aulis*“, „*Norma*“, „*Aida*“, „*Die Macht des Schicksals*“, „*La Bohème*“, „*Wozzeck*“ und den „*Revisor*“ unter der musikalischen Leitung von *Arthur Gruber* an.

Die Städtischen Bühnen Hildesheim bringen in der kommenden Spielzeit Mozarts „*Entführung aus dem Serail*“, Donizettis „*Don Pasquale*“ und Adams „*Postillon von Lonjumeau*“ heraus.

Die Augsburger Freilichtbühne unter der Gesamtleitung von Generalintendant *Hans Meissner* bringt als Opernaufführungen Verdis „*Schlacht von Legnano*“ und „*Othello*“; vorgesehen sind Festvorstellungen mit italienischen Gästen.

Verdis „*Troubador*“ unter der musikalischen Leitung von *Lovro von Matacic* wurde aus der Dresdner Staatsoper direkt auf das Fernsehen übertragen.

In Wuppertal kam die Oper „*Dido und Aeneas*“ von *Henry Purcell* mit einer vollständig neuen Textfassung und in der Bearbeitung von *Georg Reinhardt* und *Heinrich Wendel* zur Aufführung.

In der Hamburgischen Staatsoper werden Beethovens „*Fidelio*“ und Mozarts „*Gärtnerin aus Liebe*“ die ersten Neuinszenierungen der kommenden Spielzeit sein. Den „*Fidelio*“ dirigiert *Leopold Ludwig*, die Regie führt *Günther Rennert*. Bei der „*Gärtnerin aus Liebe*“ unter der musikalischen Leitung von *Albert Bittner* hat *Ernst Poettgen* die Regie. Der neuen Einstudierung wurde die wiederaufgefundene Dresdener Handschrift der „*Gärtnerin aus Liebe*“ zugrunde gelegt; sie stammt wahrscheinlich von Mozart selbst und stellt eine Neufassung seiner Jugendoper dar.

Das Staatstheater Schwerin bringt demnächst *Christoph Willibald Glucks* Oper „*Der bekehrte Trunkenbold*“ heraus.

Mozarts „*Idomeneo*“ kommt in der nächsten Spielzeit im Stadttheater Bielefeld heraus. Die Chöre zu „*Thamos, König von Ägypten*“ werden in den Niederlanden aufgeführt.

Das Ballett „*Der Dämon*“ von *Kurt Rabsch* wurde von den Städtischen Bühnen Erfurt aufgeführt.

Das Deutsche Nationaltheater Weimar brachte Werner Egks Faust-Ballett „Abraxas“ in der Choreographie von Emmi Köhler und Johannes Richter zur Erstaufführung. Das Ballett der Staatsoper Dresden bereitet dasselbe Werk in der Choreographie von Tom Schilling vor.

Englands Sadler's Wells Ballet gastierte im Rahmen der Züricher Festwochen mit vier Balletten. Die künstlerische Leitung hatte Ninette de Valois.

Gusta Hammer, die dramatische Altistin der Hamburgischen Staatsoper, zieht sich mit Ende der Spielzeit von der Bühne zurück. Die bedeutende Sängerin verabschiedete sich mit der Partie der „Fricka“ in Wagners „Walküre“.

In Dortmund plant man den Neubau eines Opern- und Schauspielhauses. Mit dem Baubeginn ist spätestens in drei Monaten zu rechnen. Das Haus wird nach modernsten architektonischen und akustischen Gesichtspunkten nach einem bei dem Wettbewerb preisgekrönten Entwurf von Dr. Prosskotten, Düsseldorf, errichtet.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

In Gotha kamen durch das Staatliche Sinfonieorchester unter Fritz Müller die 3. Sinfonie von Hans Cilenšek sowie die „Sinfonie in einem Satz“ von Johannes Paul Thilman zur Uraufführung. Willibald Roth spielte zwischen den Werken das Violinkonzert von Schostakowitsch.

Das Orchesterwerk „Anastasis“ von Konrad Roetscher wurde unter Leitung von Ferdinand Leitner in Stuttgart uraufgeführt.

Eine „Serenade für kleines Orchester“ von Everett Helm, geschrieben im Auftrag der Musikakademie München, wurde unter Ferenc Fricsay zur Uraufführung gebracht.

Ernst Krenek komponierte ein Orchesterstück „Kette, Kreis und Spiegel“. Paul Sacher, dem das Werk gewidmet ist, wird es im Dezember in Basel zur Uraufführung bringen.

Johann Nepomuk Davids 7. Symphonie bringt Hans Müller-Kray im Oktober in Stuttgart zur Uraufführung.

Hermann Heiß vollendete „Zehn Konfigurationen für Orchester nach Bildtiteln von Paul Klee“. Sein Liederzyklus „Interieurs“ wurde in München durch Carla Henius und den Komponisten erfolgreich uraufgeführt.

Das „Capriccio“ von Gottfried von Einem wurde in Liverpool aufgeführt. Das Werk ist weiter für Aufführungen in Sydney und Melbourne vorgesehen.

Das „Concerto grosso“ von Raffaele d'Alessandro kam in St. Gallen zur Erstaufführung.

Willy Burkhardt's „Piccola sinfonia giocosa“ kommt erstmals in Dessau zur Aufführung.

Das Orchester des Landestheaters Dessau brachte unter Heinz Röttger das „Concertino“ für Klavier und Orchester von Arthur Honegger mit Bernhard Böttner als Solisten zur Aufführung.

Karl Michael Komma hat ein „Klavierkonzert“ vollendet, das im November von Paul Baumgartner mit den Münchner Philharmonikern unter Fritz Rieger uraufgeführt wird. Der neue Liederzyklus „Nocturnos“ desselben Komponisten wird bei den Bruchsaler Schloßkonzerten von Kammer Sänger Walter Ludwig erstmalig gesungen.

Das Staatliche Sinfonieorchester Halle unter Leitung von Generalmusikdirektor Horst Förster brachte in der Konzertreihe „Musica viva“ Werke von Johannes Driessler, Willy Burkhardt, Grazyna Bacewicz, Max Butting, Wilhelm Niggeling, Johannes Thilman und Friedrich Schulz-Dessau. Ein Violin-Konzert und eine Barlach-Kantate von Hans Stieber kommen im letzten Konzert dieser Reihe im Juni zur Uraufführung.

In einem Sinfoniekonzert des Staatlichen Sinfonieorchesters erklangen Werke von Jaques Ibert, Leo Spieß, Paul Hindemith, Sergej Prokofieff, Béla Bartók und Benjamin Britten.

Im September werden Rudolf Kempe, Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch, Ferenc Fricsay und Herbert von Karajan die Berliner Philharmoniker in Berlin dirigieren.

Das Kleist-Theater in Frankfurt/Oder veranstaltete unter Leitung von Musikdirektor Hermann Heinrich ein Wagner-Konzert.

Rudolf Kempe dirigierte ein Konzert der Dresdner Staatskapelle mit Werken von Beethoven, Reger und Strauss.

Das Kulturorchester Reichenbach hat in der vergangenen Spielzeit insgesamt 12 Sinfoniekonzerte und 6 Sonderkonzerte unter Leitung von Willy Löscher mit gutem Erfolg durchgeführt; es erklangen zeitgenössische und klassische Werke; zwei Streichquartett- und zwei Bläservereinigungen pflegten die Kammermusik.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Im Rahmen der Tübinger Musiktage kamen „Introduction und Allegro“ für Oboe und Klavier von Artur Hartmann zur Aufführung.

Ein preisgekröntes Streichtrio von Claude Ballif kommt im Rahmen der 12. Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik im Juli zur Aufführung.

Ein Kammerabend der Staatskapelle Dresden brachte eine Erstaufführung von Johannes

Driessler, ferner die Uraufführung eines Duos von Heinz Röttger sowie des lyrischen Gedichtes „Brautseele“ von Joachim Freyer.

In Leipzig und anderen Städten spielte Helga Brachmann Werke von Ottmar Gerster und Fidelio F. Finke.

Das Junge Kammerorchester in Kiel unter Leitung von Wilhelm Pfannkuch, kann auf ein fünfjähriges Bestehen zurückblicken. Es hat in dieser Zeit eine wertvolle Tätigkeit entfaltet, da in den Konzerten stets unbekannte Werke aus Vergangenheit und Gegenwart vorgestellt werden. Die letzte Veranstaltung brachte den „Rilke-Zyklus“ von Karl Marx sowie ein „Concerto da camera“ von Friedrich Voss.

Zur Feier des 10jährigen Bestehens der Kantaten-Gottesdienste in der Matthäuskirche Steglitz gab das Bach-Collegium unter Leitung von Hanns-Martin Schneidt ein festliches Konzert.

Das Kammerorchester Wilhelm Stross wird auf dem Bachfest in Ansbach das „Musikalische Opfer“ vortragen.

Chor- und Orgelmusik

Die Heinrich-Schütz-Kantorei Braunschweig führte unter Leitung von Johannes Krüger in Königslutter, Braunschweig und Salzgitter-Lebenstedt vor über 2000 Zuhörern die „Musikalischen Exequien“ von Heinrich Schütz auf.

Der Meistersche Kammerchor sang unter Karl Meister in der Wieskirche bei Steingaden bei München Mozarts Finkenschlag-Messe.

Hugo Distlers „Mörke-Chorliederbuch“ wird demnächst in Münster von Robert Wagner in einem Sinfoniekonzert aufgeführt.

In Mühlhausen (Thüringen) gelangte ein geistliches Konzert von Franz Zeilinger durch den Komponisten zur Uraufführung.

Die Marienkantorei Lemgo unter Walther Schmidt sang das „Magnificat“ von Bernhard Reichel in zahlreichen Städten Deutschlands, der Schweiz und in Frankreich, so u. a. in Lemgo, Colmar, Lausanne, Genf. Der Sender Hilversum nahm das Werk auf Band auf.

Der Brabanter Kammerchor wird im Oktober das bisher unbekannte Oratorium „Gioas“ von Johann Christian Bach unter Leitung von Frans van Amelsvoort in 's-Hertogenbosch zur Aufführung bringen.

Der Wiener Schubertbund brachte unter Leo Lehner Werke des Frankfurter Komponisten Hans Kracke zur Aufführung.

Der Norddeutsche Singkreis unter Gottfried Wolters brachte die Abendmusik „Das jüngste Gericht“ von Dietrich Buxtehude in Hamburg,

Berlin und Münster zur erfolgreichen Aufführung. Verschiedentlich wirkte dabei die Gemeinde singend mit.

Ernst Krencks „Lamentatio Jeremiae“ kam durch die Kirchenmusikschule Dresden unter Martin Flämig in Lindau zur Aufführung. Nach einer Erläuterung durch Günter Haßwald wurde das Werk wiederholt. In einem weiteren Konzert erklang Willy Burkhardts Oratorium „Das Gesicht Jesajas“.

Die Basilika Ottobeuren erhielt eine neue Marien-Orgel, eine Stiftung des Kulturkreises der deutschen Industrie. Die neue Orgel mit ihren 84 Registern ergänzt die beiden bereits vorhandenen; sie ist nach den Plänen erbaut, die der Ottobeurer Orgelbauer Karl Josef Riepp bereits 1766 für eine dritte Orgel entworfen hat.

Rundfunk und Schallplatte

Der Südwestfunk brachte am Vorabend des 75. Geburtstages von Igor Strawinsky die Ur-sendung der neuesten literarischen Arbeit des Komponisten, den „Dialog über die Musik der Gegenwart“.

Die von H. C. Robbins Landon entdeckte Haydn-Messe „Rorate coeli desuper“ kam im Benediktinerstift Göttingen unter Hans Gillesberger zur Uraufführung. Sie wurde vom Südwestfunk übertragen.

Der polnische Rundfunk übernahm vom Norddeutschen Rundfunk die Tonbänder zu der „Concertanten Musik“ und den „Paganini-Variationen“ von Boris Blacher.

Leo Schrade, Professor für Musikwissenschaft an der Universität in New Haven, befaßte sich im Südwestfunk mit den Streich-Quartetten Bartóks und des späten Beethoven.

Der Westdeutsche Rundfunk brachte eine „Sendung neuer Kirchenmusik“ mit Gerhard Schwarz; dabei kam die im Auftrag komponierte Kantate „Geschichte vom verlorenen Sohn“ zur Ursendung.

Radio Bremen schilderte in der Sendereihe „Emigrant und Weltbürger“ den Lebensweg des Dirigenten Bruno Walter.

Das Fränkische Landesorchester spielte im Bayerischen Rundfunk unter Leitung von Eberhard Otto das Symphonische Konzert op. 90 von Karl Hasse. Erich Kloss dirigierte das gleiche Orchester im Rahmen einer Sendung „Süddeutsche Komponisten“, in der die „Introduction und Passacaglia für Orchester“ von Eberhard Otto zur Aufführung kam.

Der Hessische Rundfunk brachte im Studio für Neue Musik Rehnerts „Proverbia“ sowie Strawinskys „Les Noces“.

Der Norddeutsche Rundfunk plant eine eigene Produktion der Oper „Penthesilea“ von *Othmar Schoeck*.

Der Westdeutsche Rundfunk, der Begründer und Mäzen der *Cappella Coloniensis*, hat es sich zur Aufgabe gemacht, alte Musik in regelmäßigen Sendungen stilgemäß zu interpretieren. Das geschieht durch Verwendung originaler Instrumente und Hinzuziehung vorzüglicher Solisten. Von der Mittelwelle erklingt regelmäßig samstags geistliche Musik vokaler und instrumentaler Art alter Meister, UKW bringt donnerstags ein ähnliches Programm in vorbildlicher Aufführungspraxis.

In einer Schulfunksendung des Hessischen Rundfunks kam die Kantate „Junger Baum in Menschenhand“ von *Friedrich Zipp* durch Chor und Orchester des Liebig-Gymnasiums unter Leitung von *Robert Götsching* zur Uraufführung.

Der Hessische Rundfunk brachte unter *Otto Matzerath* in seinem Studio für Neue Musik Werke von *Alban Berg*. Es erklangen das Violinkonzert, Solist war *Christian Ferras*, sowie das selten zu hörende erste Streich-Quartett in der Wiedergabe des amerikanischen *Juilliard-Quartetts*.

In einer Sendung, die dem Chorschaffen von *Friedrich Zipp* gewidmet war, brachte der Hessische Rundfunk unter der Leitung von *Edmund von Michnay* den Zyklus „Madrigale nach Rokoko-Texten“ zur Uraufführung.

Walter Geisers Symphonie op. 44 kam in Kanada zur Aufführung. *Geoffrey Waddington* dirigierte das Sinfonie-Orchester der Canadian Broadcasting Corporation in Toronto. Eine weitere Aufführung ist in Stratford/Ontario vorgesehen.

Herbert Charlier dirigierte in Radio Bremen ein Konzert des Bremer Staatsorchesters. Zur Aufführung kamen Werke von Mozart, Katschaturian und Richard Strauss.

Anlässlich des 75jährigen Bestehens der Berliner Philharmoniker sprach Dr. von *Westermann*, der Intendant des Orchesters, in Radio Bremen.

Vokalkompositionen des 20. Jahrhunderts kamen im Nachtstudio des Südwestfunks zur Sendung, so *Arnold Schönbergs* 15 Gedichte aus dem „Buch der hängenden Gärten“ und *Igor Strawinskys* Kantate über englische Dichtungen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Fragmente aus *Claude Debussys* Mysterium „Le martyre de Saint Sébastien“ brachte der Südwestfunk unter Leitung von *Ernest Ansermet* zur Sendung.

Igor Strawinskys „3 Stücke für Streichquartett“, *Leon Kirchners* „Sonata concertante für Violine

und Klavier“ und *Karlheinz Stockhausens* „Zeitmaße“ für Bläser kamen im Südwestfunk zur Sendung.

Radio Paris brachte das „Concertino für Altsaxophon und kleines Orchester“ von *Günter Raphael* mit *Marcel Muhle* als Solisten. Im Westdeutschen Rundfunk Köln fand eine Aufnahme des Werkes mit *Emil Manz* als Solisten statt.

Der amerikanische UKW-Sender WJBR brachte eine Tonbandaufnahme einer „Suite für 7 Bläser, Pauken und Streicher“ von *Marga Buedner*.

Der Süddeutsche Rundfunk brachte eine geistliche Abendmusik mit dem Dresdener Kreuzchor unter *Rudolf Mauersberger*, bei der „Die Sintflut“ von *Willy Burkhard* zur Aufführung kam.

Die Studioveranstaltungen des Norddeutschen Rundfunks „Das Neue Werk“ widmeten ihren 46. Abend ausschließlich *Igor Strawinsky*. Zur Aufführung kamen die „Sinfonie in drei Sätzen 1945“, „Dumbarton Oaks“ sowie das Melodrama in drei Bildern „Persephone“ nach *Andre Gide*; Gastdirigent war *Gustav König*.

Der Norddeutsche Rundfunk brachte die Funksoper „Die Verlobung in St. Domingo“ von *Winfried Zillig* nach *Heinrich von Kleist* unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Der Norddeutsche Rundfunk übertrug die Kantate „Das Maß der Dinge“ nach *Franz Werfel* von *Karl Schäfer*.

Christoph Willibald Glucks Oper „Paris und Helena“ wurde durch den Italienischen Rundfunk, Radio Turin, unter *Mario Rossi* aufgenommen und gesendet.

Hugo Distlers „Konzertstück“ für Klavier kam durch *Hans Bohnenstingl* unter *Siegfried Goslich* in Radio Basel zur Aufführung. Der Solist wird das Werk auch im Süddeutschen Rundfunk Stuttgart unter *Hans Müller-Kray* spielen, ebenso im Rahmen eines Konzertes der Berliner Philharmoniker in Berlin unter *Richard Kraus*. Das gleiche Werk kam ferner in Dresden und Görlitz zur Aufführung.

Willy Burkhard's „Konzert für Viola“ kam durch *Walter Gerhard* unter *Joseph Post* durch die Australian Broadcasting Commission zur australischen Erstaufführung.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Stuttgarter Staatsoper wurde eingeladen, in Venedig im Teatro Fenice mit *Werner Egks* Oper „Der Revisor“ zu gastieren.

Der Dortmunder Mozartchor unternimmt unter Leitung von *Gustav Strotkamp* eine Gastspielreise nach Süddeutschland, Österreich und Italien.

Der *Stuttgarter Kantatendior* wirkte bei den „Festlichen Nächten von Burgund“ mit. Unter Leitung von A. Langenbeck wurden in der Kathedrale von Dijon deutsche, französische und englische Chorwerke aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert aufgeführt.

Die *Berliner Philharmoniker* unternehmen unter Leitung von Herbert von Karajan eine Konzertreise nach Japan. Es sind 16 Veranstaltungen in drei Wochen vorgesehen.

Die *Münchener Chorbuben* unternahmen eine Konzertreise nach Holland. Sie sangen unter Leitung von Fritz Rothschild in zahlreichen Städten der Niederlande Werke von Schütz, Gumpelzhaimer, Kaminski und Distler. Die Konzerte fanden starken Widerhall.

In der Deutschen Staatsoper Berlin gastierte das *Teatro dell'Opera Francesco Morladi di Perugia* mit Donizettis Oper „Don Pasquale“.

Der junge Kanadische Pianist Glenn Gould konzertierte erstmals in Europa. Er spielte in Berlin mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan Beethovens 3. Klavierkonzert.

Stuart Canin, Fulbright-Gastprofessor, konzertierte in der Amerikanischen Akademie in Rom und in verschiedenen österreichischen Städten.

Siegfried Rapp nahm an einer Konzertreise der Stuttgarter Philharmoniker durch Italien teil. Er spielte in zahlreichen italienischen Städten Prokofieffs 4. Klavierkonzert.

Arno Schönstedt weilte in Skandinavien und spielte in Helsinki im Rahmen der Buxtehude-Veranstaltungen einen Orgelabend und ein Rundfunkprogramm. Der dänische Rundfunk hatte ihn zu Tonbandaufnahmen mit neuer deutscher Orgelmusik eingeladen. Er interpretierte Werke von Hans Friedrich Micheelsen, Helmut Bornfeld und Johannes Driessler.

Leopold Stokowsky wird im nächsten Frühjahr die Wiener Philharmoniker dirigieren.

Hans Knappertsbusch beschloß in der Pariser Oper Wagners Ring-Zyklus. Die Hauptdarsteller waren Astrid Varnay, Hans Beirer und Josef Greindl. Die Inszenierung betreute Jose Beckmann.

Heinz Röttger weilte in Polen. Er dirigierte in Posen vier Operngastspiele. Er wurde für nächstes Jahr zur Leitung eines Konzertes mit der dortigen Philharmonie eingeladen, bei dem sein Violinkonzert mit Willibald Roth zur Aufführung kommen wird.

Rudolf Kempe dirigierte als einziger deutscher Dirigent das Orchester der Mailänder Scala mit Werken von Carlo Franci, Ludwig van Beethoven und Sergej Prokofieff.

Verschiedenes

In Dresden wurde zum 131. Todestag von Carl Maria von Weber im ehemaligen Sommersitz des Komponisten in Hosterwitz die erweiterte *Weber-Gedächtnis-Stätte* eröffnet.

Eine Sonderausstellung „Das Werk Richard Wagners im Bühnenbild der Gegenwart“ wurde in Bayreuth eröffnet. Sie bietet interessante Vergleiche der szenischen Auffassung der einzelnen Werke.

Eine neue vollständige Ausgabe der Werke von Henry Purcell wird von der Purcell-Society vorbereitet. Sie soll zum 300. Todestag des großen englischen Komponisten im Jahre 1959 abgeschlossen sein. Damit wird die Reihe der Gesamtausgaben um einen weiteren höchst bedeutenden Meister erweitert und ergänzt. Die Ausgabe, die im Verlag Novello & Co. London erscheint, wird für die Länder Deutschland, Österreich und die Schweiz durch den Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel ausgeliefert.

Pergolesi oder Ricciotti?

Das ist die noch ungelöste Frage nach dem Urheber der sechs „concerti armonici“ für vier Violinen, Viola, Violoncello und B. c. Ob so oder so – jedenfalls ist es ein

Glanzwerk für Streichinstrumente

von besonders ansprechender musikalischer Qualität, und es sollte uns nicht darauf ankommen, ob nun wirklich Pergolesi der Komponist ist oder nicht. Ausgaben, die unter seinem Namen erschienen sind, gehören zu den gesuchtesten Musikalien. Nachdem bisher nur eines dieser Konzerte (Nr. II der Sechserreihe), das Concertino Gdur, das sehr häufig vom Kammermusikkreis Schick/Wenzinger gespielt und auch mit der Cappella Coloniensis für den Westdeutschen Rundfunk aufgenommen wurde, in unserer Reihe „Hortus musicus“ (Nr. 82, Part. m. St. DM 15.–, 7 St. je DM 1.20, Cembalo DM 1.80) vorliegt, erschien soeben auch das Concertino fmoll (Nr. IV) in derselben Reihe (Nr. 144, Part. DM 6.80, 7 St. je DM 1.20, Cembalo DM 1.80). Für dieses Konzert verwendeten sich besonders die Kammermusikorchester Edwin Fischer und Karl Münchinger. Diese beiden Konzerte gehören zweifellos zu den schönsten der „concerti armonici“.

Über weitere Literatur für Streichorchester verlänge man Sonderprospekt der „Editionsreihe“ und der Reihe „Hortus musicus“.

BÄRENREITER & VERLAG

EBERHARD OTTO

MAX Reger –

SINNBILD EINER EPOCHE

100 Seiten, 1 Register, kartoniert DM 6,50

Das Phänomen Reger als den musikgeschichtlich bedeutsamen Faktor einer »Brücke zwischen den Jahrhunderten« deutlich, bietet der Verfasser, künstlerischer Leiter der alljährlichen Max-Reger Tage in Weiden und Direktor der dortigen Musikschule, eine Biographie, die knapp, übersichtlich und in flüssigem Stil Persönlichkeit und Werk Regers würdigt. Ein ausführlicher Sonderprospekt über das Buch steht Interessenten kostenlos zur Verfügung.

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

Karl Stumpf

DEM NÄCHST ERSCHEINT:

Neue Schule für Viola d'amore

Mit Beispielen moderner technischer Möglichkeiten den zeitgenössischen Komponisten zum Gebrauch, 142 Seiten, DM 25.–

Das Studienwerk von Karl Stumpf vermittelt als erstes seiner Art einen Weg zur Technik, die der Viola d'amore zugrunde liegt. Karl Stumpf gibt dem Spieler die beste Möglichkeit, sein Instrument ebenso gründlich kennenzulernen wie die Violine oder die Viola; die Methode wird auch dem Komponisten von heute die Vielseitigkeit der Griffe und die Kombinationen der verschiedenen Akkorde zeigen und ihm damit beweisen, daß die Viola d'amore wert ist, vom zeitgenössischen Musikschaffen weit mehr als bisher berücksichtigt zu werden. Wohl ist die Schule in erster Linie für sehr gute Violin- oder Violaspieler gedacht. Aber auch Amateure, die mit diesem Instrument Hausmusik ausüben wollen, werden nützliche und anregende Beispiele vorfinden.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG WIEN

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule. / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 8031, Nebenstelle 339.

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusiklehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik, Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter, Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3.

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente / Solistenklassen / Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Musikseminar / Rhythmikseminar / Seminar für Jugend- und Volksmusik / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule.

Sekretariat: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 16611.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für

Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition, Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler / Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorzerziehung, Opern- und Orchesterschule / Klavier: Professor Rehberg (Meisterklasse) Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin / Violine: Stanske (Meisterklasse) Kiskemper / Bratsche: Dietrich (Meisterklasse) / Violoncello: Koscielnny (Meisterklasse) Spengler / Gesang: Müller (Meisterklasse) Kammersängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner / Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals / Flöte: Delius / Blasinstrumente: Mitglieder der Bad. Staatskapelle / Hochschulorchester: Dietrich / Chorzerziehung: Wehrle / Opernschule: Generalmusikdirektor Krannhals / Musiktheorie u. Musikgeschichte: Direktor Dr. Gerhard Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition). Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Lübeck

Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule. Am Jerusalemsberg 4, Fernruf: 2 07 10 / Direktor: Jens Rohwer, Meisterklassen (Klavier: Hansen, Orgel: Prof. Walter Kraft, Violine: KM Fr. Wührer, Violoncello: Prof. R. Metzmacher); Ausbildungsklassen (Komposition): Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola (Bratsche), Viola d'amore, Violoncello, Kontrabaß, Blockflöte, Gambe, Viola da Gamba, Fiedel, Querflöte, Flauto traverso, Gesang (Stimmbildung, Lied, Oratorium, Dramatischer Gesang), Chorleitung, Dirigieren. Orchesterklassen (alle Orchesterinstrumente, eigenes Sinfonie-Übungsorchester). Kirchenmusikalische Abteilung: C- und B-Klasse (evangelisch), A-Klasse (evangelisch und katholisch). Pädagogische Abteilung: Seminar für Privatmusikerzieher; Schulmusikausbildung. Staatl. Prüfungen: Künstlerische Reife, Orchestermusiker, Privatmusiklehrer, Kirchenmusiker (A); Landeskirchliche Prüfungen (B u. C). Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

Staatliche Hochschule für Musik in Saarbrücken

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau. Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren; Meisterklassen für Klavier, Violoncello und Dirigieren; Institut für Schulmusik, Institut für katholische Kirchenmusik; Opernschule, Schauspielschule, Orchesterschule; Seminar für Privatmusiklehrer; Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Tel. 28080.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stößer) — Kammermusik (Kroeber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung / Seminar für Jugendmusik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg.: Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochsch.: Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

DAS MUSIKSTUDIUM

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani, Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singeschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergstr. 3 (31738)

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimerstraße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz
Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Untergang?

oder Schöpfung einer neuen

Gesellschaftsordnung!

Dieses ist nicht nur die Alternative unserer Zeit, sondern auch der Titel eines Buches, das soeben erschien und — sozusagen 5 Minuten vor 12 — einen begehren Ausweg aus der derzeitigen Weltsituation zeigt. Das Buch ist kein nochmaliges Wiederkauen längst bekannter Gedanken und auch kein utopisches Wunschgebilde, sondern es entwickelt eine neue Grundkenntnis zur gedanklichen Vorwegnahme einer Gesellschaftsordnung, die sehr wohl imstande sein könnte, alles zu ändern. Das Buch enthält eine Konzeption, die an die Wurzeln des Welt Übels herangeht und dieses restlos überwindet.

Für denkende Menschen ein berauschendes Buch!

Bestellen Sie noch heute bei:

Walter Menzl, Überlingen-Bodensee

200 Seiten, steifer Umschlag, Preis 8.— DM.
Portofreie Zusendung, 8 Tage Zahlungsziel.

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK

Für die Musikabteilung

junger Mitarbeiter

gesucht. Gründliche Kenntnisse auf dem Gebiet Sinfonie und Oper sind erforderlich, ebenso Eignung für dramaturgische Aufgaben. Eintritt ab 1. September erwünscht. Angebote mit Lebenslauf und Studiennachweis an die Personalverwaltung des Westdeutschen Rundfunks, Köln, Wallrafplatz 5

Für unser Mädchenheim Hohenwehrda über Hünfeld (Untertertia bis Oberprima) suchen wir zum 1. September eine

Planistin

Aufgabenkreis: Vorspiel — Kammermusik — Klavierunterricht.

Bewerbungen an die Oberleitung der Hermann Lietz - Schule, Schloß Bieberstein, Kreis Fulda, erbeten.

»SUNOVA« Notenschreibpapiere • Hefte • Bücher
Orchesterumschläge • Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel

Schülerin von Professor Teichmüller (Reifeprüfung Leipziger Konservatorium 1936), bisher als Privatmusiklehrerin tätig, sucht
Anstellung als **Klavierlehrerin**
an Musikschule, Fachschule für Musik oder ähnl. Institut. Zuschriften erbeten unter „Musica 2038“



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz

Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft

Mainzer Denkmäler Band II

GILLES BINCHOIS (1400 - 1460)

Chansons

Herausgegeben von Wolfgang Rehm

74 Seiten · kart. DM 24. –

Die vorliegende, soeben erschienene Ausgabe umfaßt die sämtlichen überlieferten Chansons von Gilles Binchois und ermöglicht einen Einblick in das weltliche Werk dieses bedeutenden burgundischen Komponisten.

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

Hermann Ullrich

FORTSCHRITT UND TRADITION

ZEHN JAHRE MUSIK IN WIEN 1945-1955

Essays, Opern- und Konzertberichte. 372 Seiten, Leinen DM 16.50

„... Nur ein Kritiker, dessen Horizont weit über den Zeitungsalltag hinausreicht und dessen ethische Grundeinstellung auch in der kleinsten Konzertkritik noch ein Höchstmaß von Verantwortungsbereitschaft spürbar macht, kann den Versuch wagen, das Bleibende im wechselvollen Ablauf eines bewegten Dezenniums durch die sinnvolle Sichtung und Ordnung von Zeitdokumenten zu gestalten.“ (h. v.)
Neues Österreich, Jänner 1957

„... Die Erfahrung lehrt, daß oft auch sehr gute Zeitungsfeuilletons die Verpflanzung in fremdes Erdreich, wie sie die Einordnung in einen Sammelband darstellt, nicht vertragen. Ullrichs Feuilletons blühen dabei auf. ... Das Geheimnis ihrer Wirkung liegt wohl darin, daß niemals Wissen und Erfahrung um ihrer selbst willen zur Schau gestellt werden, sondern lediglich zur Fundierung des kritischen Ganges dienen.“ (Kr.)
Die Presse, März 1957

Durch alle Buchhandlungen

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG WIEN

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher, Stellv. Direktor: Prof. Joseph Ahrens
Komposition und Tonsatz: (Pepping, Blacher, Chemin-Petit). — **Dirigieren:** (Lindemann, Jakobi, Peter). — **Gesang und Opernschule:** (Prohaska, Baum, Götze, Ivogün, Leider, Ludwig). — **Tasteninstrumente:** (Ahrens, Beltz, Puchelt, Riebensahm, Roßoff). — **Streichinstrumente:** (Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Mahlke, Klemm, Dörner, Schumacher). — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** (Jacobs, Arnoldt, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet). — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik** (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — **Kirchenmusik:** (Ahrens, Grote, Heintze). — **Akust. Abteilung — Opernchorschule — Orchesterschule.**

DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Schneider
Komp. u. Tons.: Bialas, Keller, Klebe, Maler. — **Orch. u. Orchesterdirigieren:** König. — **Chor u. Chordirig.**: Stephani. — **Gesang und Opernschule:** Bialas-Specht, Creuzburg, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting. — **Tasteninstr.**: Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Heimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler. — **Streichinstrumente:** Heister, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Strub, Varga. — **Blasinstr.**: Hennige, Michaels, Neudecker, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Wünschermann. — **Schlagz.**: Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Kammermusik:** Strub. — **Gehörbildung:** Quistorp. — **Rhythmik:** Jaenicke. — **Höhere Schulmusik u. PM-Seminar:** Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiss u. a. — **Ev. Kirchenmusik:** Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — **Tonmeister-Ausb.**: Dr. Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Mus.-Wiss.**: Dr. Jung. — **Specherz.**: Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1957:** 1. u. 2. 10. 1957.

FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33,

Telefon 55 44 14 u. 59 16 73; Geschäftsführende Leitung: Stadtrat Dr. vom Rath, Professor Flinsch, Professor Lenzewski
Abt. Kirchenmusik (Walcha), **Abt. Schulmusik** (Noack), **Privatmusiklehrer-Seminar** (Noack), **Klasse Komposition** (Hessenberg), **Soloklasse Gesang** (Lohmann), **Opernschule** (Vondenhoff), **Soloklasse Klavier** (Leopolder), **Soloklasse Violine** (Lenzewski), **Soloklasse Cello** (Molzahn), **Orchesterschule** (Biersack), **Kammermusik** (Lenzewski).
Theorie: Balthier, Biersack, Hessenberg, Puertter, Zipp. — **Gesang:** Becker, Daden, Gröndler, Lehmann, von Stetten. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Flinsch, Flössner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Seufert, Sott, Weiss. — **Violine und Bratsche:** Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Bochmann, Jaenicke, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger, Walcha. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Blas- u. sonstige Orchesterinstrumente:** Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlers, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — **Chor:** Felgner.

FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30, Tel. 31 834 App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann
Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Hammerstein. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang u. Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, L. Ueter. — **Klavier:** Semann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Gutjahr, Hatz, Krebs, Schirmer, Klodt, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Kessler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber. — **Viola u. Kammermusik:** Koch. — **Cello:** Teidmann, Wilke. — **Flöte u. alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Disselhorst. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Ev. Kirchenmusik:** Dr. D. Gurlitt, Kessler. — **Schulmusik:** Dr. Hammerstein. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schläger. — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuderweg 12, Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach
Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — **Chorl. u. Chor:** Detel. — **Gesang u. Opernklasse:** u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — **Klavier:** u. a. Erdmann, Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — **Orgel:** u. a. Förstmann, Trammitz. — **Streichinstrumente:** u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — **Blas- u. sonstige Orchesterinstrumente:** Brückmann, Eggers, Grundmann, Huth, Nellesen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- und höh. Schule): Detel. — **Ev. Kirchenmusik:** Micheelsen. — **Musikwissenschaft:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Marks. — **Semesterbeginn:** Anf. April und Anf. Oktober.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagbertstraße 38, Fernruf 70 4 41, 70 4 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter
Hochschulklassen: **Gesang:** Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — **Geige:** Gertler, Rostal. — **Cello:** Frank, Steiner. — **Komposition:** Dr. h. c. Martin, Petzold. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Schieri, Wand. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Frank. — **Opernschule:** von der Nahmer, Reinhardt. — **Institut für Schulmusik:** N. Schneider. — **Institut für Katholische Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für Evangelische Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar.** — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Seminar für Volks- und Jugendmusik:** Schieri. — **Orchester:** Classens. — **Chor:** Schroeder. — **Rhythmik:** Erdmann.

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. (gegr. 1846) München 8, Äußere Prinzregentenstr. 4, Tel. 45 89 31

Präsident: Prof. Karl Höller, **Direktor:** Prof. Anton Walter
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Carl Orff, Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Gotth. E. Lessing, Kurt Eichhorn, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Kurt Arnold, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Maria Hindemith-Landes, Li Stadelmann, Karl Richter, Wilhelm Stroh, Valentin Härtl, Jost Raba, Kurt Stiehler, Edith v. Voigtländer, Georg Schmid, Hermann v. Beckerath, Walter Reichhardt, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — **Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkunstl. Lehramt, Privatmusiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.**

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter, Stellv. Direktor: Prof. Arno Efurth
Komp.: Brehme, David, Frommel, Komma, Marx, Mohler, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Paulus, Siben, Sihler. — **Streichinstr.:** Hoelscher, Kessinger, Kergl, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling, Stiehler. — **Klavier:** Efurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liedecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orch.-Instr.:** Burum, Glas, Graeser, Hermann, Jungnitsch, Krümmeling, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöber, Strebel, Widmaier. — **Alte Instr.:** Prätorius, Niggemann. — **Speechen:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bünner, Ellersiek. — **Chor u. Chorlgt.:** Grischkat. — **Oper, Orchester, Dirigieren:** Zwissler. — **Schauspiel:** Ackermann, Barth. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Gerstenberg, Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **Privatmusiklehrer-Seminar:** Kreutz. — **Semesterbeginn jeweils** 1. April und 1. Oktober.

ORCHESTER-, CHOR- UND ORGELWERKE

IM VERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Orchesterwerke

Partita • Präludium • 1. Symphonie • 2. Symphonie • Invention • Lust hab ich ghabt zur Musika

Chorwerke für gemischte Stimmen

Spandauer Chorbuch, 250 zwei- bis sechsstimmige Choralsätze für das Kirchenjahr
Choralbuch, 30 vier- bis sechsstimmige kanonische Choralgesänge für das Kirchenjahr (Chr. Mahrenholz) • Deutsche Messe, 4-6 stg. • Deutsche Chormesse, 6 stg.
Der 90. Psalm, 6 stg. • Drei Evangelien-Motetten: Jesus und Nikodemus • Gleichnis vom Unkraut zwischen dem Weizen • Gleichnis von der königlichen Hochzeit (4-6 stg.)
Ein jegliches hat seine Zeit, Motette, 4 stg. • Uns ist ein Kind geboren, Motette, 4 stg.
Choralsuite, für großen und kleinen Chor, 3-8 stg. • Der Wagen, Liederkreis, 4-5 stg.
Das Jahr, 4 stg. • Bei Tag und Nacht, 4-5 stg. • Der Morgen, 4-6 stg. • Sprüche und Lieder nach Goethe, Rilke u. Eichendorff, 3-5 stg. • Das gute Leben, drei Sprüche, 4 stg.

für Frauen- oder Kinderstimmen

33 Volkslieder, 2-3 stg. • Kleiner Jahreskreis, 2-3 stg.

Orgelwerke

Concerto I u. II • Drei Fugen über BACH • Vier Fugen in D, c, Es, f • Zwei Fugen in cis
Zwei Partiten über: Wer nur den lieben Gott und Wie schön leuchtet der Morgenstern
Toccata und Fuge über »Mitten wir im Leben sind« • Großes Orgelbuch: Advent, Weihnachten • Passion • Ostern bis Michaelis • Kleines Orgelbuch

Weitere Werke v. Ernst Pepping in unseren Katalogen, die wir auf Wunsch gern zusenden

DIE IDEALE

Chorbibliothek

für Laien- und Berufschöre, Schulchöre und Singkreise, Frauen-, Männer- und gemischte Chöre bietet die billige Reihe

DER CHORSINGER

mit Heften für die verschiedensten Besetzungen von weltlichen und geistlichen Chorliedern des 16. Jahrhunderts bis in unsere Tage. Neben Sammelheften sind folgende Komponisten mit geschlossenen Chorsammlungen vertreten: Johannes Driessler, Werner Gneist, Joh. H. E. Koch, E. L. von Knorr, Christian Lohusen, Orlando di Lasso, Karl Marx, Herbert Müntzel, Walter Rein, Gerhard Schwarz.

Zuletzt erschienen:

HINRICH LUCHTERHANDT

Der Nebel steigt, es fällt das Laub

Chorlieder nach Storm für gemischte Stimmen. BA 3630. DM 1.50

GERD WATKINSON

Musik bewegt mich

Zehn einfache Chorlieder nach Texten von Storm, Eichendorff, Mörike u. a. Für gemischte Stimmen. BA 3631. DM 1.50

GERD WATKINSON

Hör, es klagt die Flöte wieder

Zehn einfache Chorlieder für zwei und drei gleiche Stimmen. BA 3174. DM 1.50

BÄRENREITER-VERLAG



KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLUGEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

Nürnberg · Marienbühl 1 · Bamberg

HERMANN ZILCHER

Deutsches Volksliederspiel

16 Volkslieder für vier Singstimmen und
Klavier op. 32

Eine Anzahl der unvergänglichen Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn“ wurden im Volksliederspiel stets mit feinem Empfinden für den überzeitlichen Wert der Gedichte vertont. Solistisch wie auch chorischesetzbar, wird das Liederspiel für vier gemischte Stimmen u. Klavier vielfach Verwendung finden können.

3 Hefte (Partituren) je 3,50 mit je 4
Singstimmen je 1,20

**BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN**

WIR KAUFEN STETS

Musikbücher und Noten

aus Privatbesitz, vor allem:

Musikermographien, alles zur Theorie und Geschichte der Musik, musikalische Denkmäler- und Gesamtausgaben (auch Einzelbde.), Partituren, Klavierauszüge, Orgelmusik, alte Ausgaben im Notensatz und Typendruck.

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe

Musiker-Reihe

Monographien großer Meister der Tonkunst in bester Schweizer Ausstattung. Schöne Geschenkbände

HANS KUHNER:

Hector Berlioz

Charakter und Schöpfung. 264 Seiten mit Illustrationen
statt DM 11.60 nur DM 6.50

ERNST MÜLLER:

Robert Schumann

Eine Bildnisstudie, die auch für weitere Kreise gedacht ist. 209 Seiten, Ganzleinen
statt DM 9.60 nur DM 4.95

WILLY TAPPOLET:

Ravel

Ein einprägsames Bild Ravels und eine auch für den Laien klare Darstellung seines Werkes. 190 Seiten, Ganzleinen
statt DM 9.60 nur DM 4.80

ROLAND TENSCHERT:

Christoph Willibald Gluck

Der Meister und das Werk des genialen Musikdramatikers werden auf lebendige Art umrissen. 220 Seiten, Ganzleinen
statt DM 11.60 nur DM 5.80

WILHELM ZENTNER:

Carl Maria von Weber

Eine meisterhaft geschilderte Lebensgeschichte mit vorzüglichen Werkanalysen. 279 Seiten, Ganzleinen
statt DM 13.60 nur DM 6.80

HANS FERDINAND REDLICH:

Monteverdi

Die erste bedeutende deutsche Monteverdi-Biographie
statt DM 11.60 nur DM 5.80

A. E. CHERBULIEZ:

Johann Sebastian Bach

Leben und Werk. Eine objektive Darstellung vom äußeren Lebenslauf des großen Tonschöpfers. 235 Seiten, Ganzleinen
statt DM 9.60 nur DM 4.75

OTTO ERHARDT:

Richard Strauss

Leben, Wirken, Schaffen. Ein Buch für den Musiker, den Musikliebhaber und den Theaterfreund. 384 Seiten, Ganzleinen
statt DM 15.80 nur DM 7.90

HANS EHINGER:

E. T. A. Hoffmann

als Musiker und Musikschriftsteller. 280 Seiten, Ganzleinen
statt DM 13.95 nur DM 6.30

NEUWERK-BUCHHANDLUNG
KASSEL-WILHELMSHOHE

Neue Werke von

SIEGFRIED REDA

Evangelienmusik

für Orgel und eine hohe Frauenstimme,
BA 435. DM 4. —. Text Ev. Lukas,
Kap. 9, Vers 51–56

Die Auswahl an neuen Werken für Singstimme und Orgel und vollends die an solistischen Evangelienmusiken ist recht gering. Reda gibt von Luk. 9, 51–56 eine bildhafte, dabei aber durchaus geistige Vertonung, die – bei mächtigen technischen Ansprüchen – in Gottesdienst und Kirchenmusik vielfältig verwendbar ist.

Marienbilder

für Orgel (Verkündigung – Magnificat – Engelskonzert – Salve regina – Vespersbild – Grablegung – Pietà). BA 436.
DM 8.40.

Die „Marienbilder“ sind Redas bisher gewichtigster Beitrag zu einem neuen „expressiven“ Orgelstil. Mit dem Zurücktreten der konzertanten Elemente zugunsten einer höchst differenzierten Rhythmik und Klanglichkeit werden die Grenzen organischer Aussagekraft weit vorverlegt, dennoch aber nirgends überschritten.

BÄRENREITER-VERLAG



NEU BEI BÄRENREITER

Aus der „Werkreihe für Bläser und Sänger“

Jan Bender: „Nun bitten wir den heiligen Geist“. Choralkantate für ein- bis vierstimmigen gemischten Sängerkhor und vier- bis sechsstimmigen Bläserchor. BA 2634. Part. DM 3.20, Singpart. DM —.50, Bläserst. I-IV DM —.60, Bläserst. Ia/b DM —.40

Diese Kantate über das mittelalterliche Gebetslied, 13. Jahrhundert, das von Martin Luther erweitert wurde, kann vielfältige Verwendung finden: zum Pfingstfest, als Wochenlied zum 1. Sonntag nach Trinitatis und als Einleitung und Eingangslied für Feiern und Gottesdienste.

Joh. E. Koch: „Christ lag in Todesbanden“. Choralkantate für zwei- bis dreistimmigen gemischten Sängerkhor und ein- bis fünfstimmigen Bläserchor. BA 2635. Part. DM 4.—, Singpart. DM —.70, Bläserpart. DM 1.30

Diese Kantate, deren c. f. in Wort und Weise von Martin Luther stammt, 1524, wird sich als Ostermusik bewähren. Das Werk ist auch allein von Bläsern als doppelchörige Blasmusik zu spielen.

Christoph Willibald Gluck: *Alkestis* (Pariser Fassung von 1776), Musikdrama in drei Akten von Le Blanc du Roulet. Herausgegeben und Deutsche Übertragung von Rudolf Gerber (Chr. W. Gluck, Sämtliche Werke, herausgegeben von R. Gerber, I/7). Partitur (frz.-deutsch) BA 2291. Kart. DM 146.—, Ln. DM 150.— Klavierauszug (frz.-deutsch) von Hans Vogt, BA 2291a, kart. DM 24.—, Ln. DM 28.—. Aufführungsmaterial leihweise. Textbuch DM 1.50

W. A. Mozart: *Kantaten*. Herausgegeben von Franz Giegling (Neue Mozart-Ausgabe I/4/4). BA 4507. Kart. DM 14.80, Ln. DM 18.80, Hldr. DM 22.30

Dieser neue Band der „Neuen Mozart-Ausgabe“ enthält Mozarts Passionskantate „Die Grabmusik“ KV 42, das Passionslied „Kommet her, ihr frechen Sünder“ KV 146, die beiden Freimaurerkantaten „Die Maurerfreude“ KV 471 und „Laut verkünde unsre Freude“ KV 623 sowie die in gedanklichem Zusammenhang mit dem Freimaurertum stehende Kantate „Die ihr des unermeßlichen Schöpfers Weltall ehrt“ KV 619. In einem Anhang findet man Skizzen zu diesen Werken und die fragmentarisch überlieferte Kantate „Die Seele des Weltalls“ KV 429.

J. S. Bach: *Nun komm, der Heiden Heiland*. Kantate zum 1. Advent für Sopran, Alt, Tenor und Baß, 2 Violinen, 2 Violen, Fagott und Basso continuo BWV 61. Klavierauszug nach dem Urtext der „Neuen Bach-Ausgabe“ von Günther Raphael. BA 5105a. DM 3.—.

Hans Studer: *Petite Fantaisie pastorale pour flûte et orgue*. BA 3222. Part. m. Stimme DM 4.—

Ein knappes, dreigliedriges, elegisches Stück, das in ruhigem Fluß der melodischen Linien eine pastorale Stimmung ausbreitet. Arabeskenhafte Auszierung sowie eine freie Kadenz verleihen dem Flötenpart eindringliche Wirkung.

Bernhard Reichel: *Magnificat* für zwei vierstimmige Chöre. BA 3645. Part. DM 3.50

Das Werk des Schweizer Komponisten erinnert in der Architektur und in der Farbigkeit des Klangbildes an die altvenezianische Doppelchörigkeit der Renaissance, weist aber in der musikalischen Erfindung alle Züge zeitnaher Gestaltung auf. Strenge Satzkunst und herbes Melos spiegeln eine Einstellung, die der Tiefe des gedanklichen Vorwurfs in seiner Spannweite entspricht.

Fray Juan Bermudo: *Declaración de Instrumentos musicales, 1555*. Herausgegeben von Macario Santiago Kastner. (In der Reihe „Documenta Musicologica“) 280 Seiten. Brosch. DM 35.20, Pappb. DM 39.60

Der spanische Traktat bildet ein wichtiges Dokument für die Erforschung der Renaissance-Epoche. In dem Unterrichtswerk für angehende Instrumentalisten werden die hauptsächlichsten Instrumente (Clavichord, Orgel, Vihuela und Harfe) hinsichtlich ihrer Spieltechnik und Struktur, ihres Klanges und Tonumfanges erklärt. Ferner vermittelt das Buch die Grundsätze der damaligen Musiktheorie, gibt Aufschlüsse über das Verzierungs- und über Notationsfragen und einen umfassenden Einblick in die Stilprinzipien der Zeit Bermudos. Damit wird das Kompendium nicht nur zur grundlegenden Quelle für die spanische Musikentwicklung, sondern besitzt auch Gültigkeit für die gleichzeitige italienische oder französische Musikkultur. Auch der in der spanischen Sprache weniger Geübte empfängt daraus wertvolle Anregungen und Erkenntnisse.

Geistliche Zwiagesänge herausgegeben von Otto Brodde. 200 Sätze zu den wichtigsten Liedern des Evangelischen Kirchengesangbuches (z. T. mit ad libitum-Melodie-Instrumenten). BA 3199. Kart. DM 6.60, flex. Plastic DM 9.—

Zeitgenössische Komponisten schufen sowohl einfache Note-gegen-Note-Sätze als auch entfaltetere Formen. Dieses Liedgut eignet sich für den Gottesdienst, für die geistliche Haus- u. Schulmusik!

Neue Prospekte kostenlos:

Orgelmusik und Orgelbücher. Ergänzte Neuauflage 8 Seiten.

Oper und Konzert, 3. Folge (Juli 1957). 32 Seiten.

BOSSE MUSIKBUCHER

WILHELM KELLER

Handbuch der Tonsatzlehre I

TONSATZANALYTIK

Ein grundlegendes Lehrwerk der Theorie und Technik des Tonsatzes aller Stilrichtungen

**DIE ERSTEN URTEILE
LIEGEN VOR!**

**Staatliche Hochschule für Musik,
Saarbrücken:**

„Ich finde das Werk ausgezeichnet, empfehle es den Lehrern und Studierenden und schaffe es für die Bibliothek der Hochschule an.“

Prof. Dr. Müller-Blattau

**Albert-Greiner-
Gesangsbildungsstätten,
Augsburg**

„Schon die erste Durchsicht des Werkes läßt erkennen, daß hier ein epochemachendes Buch seinen Weg in die Öffentlichkeit genommen hat. Den Lehrgangsteilnehmern wird das neue Werk wärmstens empfohlen werden. Mit Interesse sehen wir auch dem Erscheinen des II. Bandes, der Tonsatztechnik, entgegen.“

VIII S. und 365 Seiten, über 300 Notenbeispiele, zahlreiche Tabellen und Tafeln, Ganzleinen mit Schutzumschlag DM 12.80

**GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG**

Soeben erschien als originalgetreuer
Farbenlichtdruck:

Bildnis des 13jährigen Wolfgang Amadeus Mozart

Bildgröße: 57 x 70 cm, DM 25.-. In gut abgestimmtem, gediegenem Rahmen DM 78.-

Unter den wenigen echten Bildnissen des Salzburger Meisters ragt das den 13jährigen Mozart am Klavier darstellende Ölbild als eines der besten aus seiner Jugendzeit hervor. Der Veroneser Mäzen Pietro Lugiatì ließ es von dem Maler Saverio dalla Rosa (1745–1821) anfertigen. Es entstand am 6./7. Januar 1770 während Mozarts Aufenthalt in Verona. Bis vor nicht allzulanger Zeit wurde es übrigens dem Maler Ciano Bettino Cignaroli (1706–1770), einem Onkel des dalla Rosa, zugeschrieben.

In warmen, satten Farben wird uns Mozart von dalla Rosa hier als ein ernster, aus tiefer Versunkenheit erwachender Jüngling dargestellt, der seine Hände in graziler Art vom gerade bedekten Spiel her noch auf den Tasten des Instruments hält. An der rechten Hand trägt er den Diamantring, den er von der Kaiserin Maria Theresia zum Geschenk erhalten hatte.

Der vorliegende Druck – nach dem Original mit freundlicher Genehmigung des Besitzers, Alfred Cortot, hergestellt – wird von der Musikwelt mit Freude begrüßt werden, als ein Geschenk, das den überall lebendigen Geist Mozarts bildlich Gestalt werden läßt. Die Wiedergabe in der Größe des Originals mit den besten Mitteln der heutigen Reproduktionskunst ist hervorragend gelungen.

BÄRENREITER-VERLAG